



Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General

# La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega

Ismael López Martín

TESIS DOCTORAL

*Directores*

*Dr. D. Jesús Cañas Murillo*

*Dr. D. Francisco Javier Grande Quejigo*



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

Cáceres

2015











**El doctor don Jesús Cañas Murillo, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Extremadura, y el doctor don Francisco Javier Grande Quejigo, Profesor Titular de Literatura Española de la Universidad de Extremadura,**

**HACEN CONSTAR**

La presente tesis doctoral, titulada *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega* y realizada bajo su dirección por don Ismael López Martín, Licenciado con Grado en Filología Hispánica y Máster Universitario en Investigación en Artes y Humanidades por la Universidad de Extremadura, cumple todos los requisitos necesarios para ser defendida públicamente con el fin de optar al grado de Doctor por la Universidad de Extremadura.

Cáceres, 24 de mayo de 2015.

Dr. D. Jesús Cañas Murillo

Dr. D. Francisco Javier Grande Quejigo



*A mi madre*

*y no hay en el mundo cosa  
para un hombre más dichosa  
que buena madre...*

LOPE DE VEGA



*El teatro no puede desaparecer  
porque es el único arte donde la sociedad se enfrenta a sí misma.*

ARTHUR MILLER

*Investigar cualquier aspecto de la producción de Lope de Vega  
es como penetrar en una selva dilatada e intrincada donde, para discernir las bellezas,  
hay que perderse en la inmensidad y reparar, conforme van surgiendo,  
en los detalles que alegran la vista y suspenden el ánimo.*

RICARDO DEL ARCO Y GARAY



## AGRADECIMIENTOS

*Agora el provecho toco,  
contento y agradecido.*

LOPE DE VEGA

Me gustaría, en primer lugar, mostrar mi más profundo agradecimiento al director de esta tesis doctoral, el doctor Jesús Cañas Murillo, sin cuyo magisterio, conocimiento y afecto hubiera sido imposible redactar una sola línea de este trabajo. Igualmente, me dirijo a mi codirector, el doctor Francisco Javier Grande Quejigo, que me ha honrado personalmente con su participación en esta investigación, mostrando un interés constante por la marcha de esta tesis.

Deseo dejar constancia, también, de la colaboración sin recelos que he recibido, en aspectos informáticos, del doctor Antonio Polo Márquez.

A lo largo de estos últimos años he podido conocer de cerca un excepcional grupo de profesionales: docentes e investigadores entregados; profesores, compañeros y amigos, todos miembros del Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General de la Universidad de Extremadura, a quienes recuerdo en este punto por la cordial acogida que siempre me han dispensado.

Quiero mostrar el orgullo que siento por haber coincidido en tiempo y espacio con un magnífico elenco de hoy jóvenes investigadores, los cuales forman parte de mi vida y con quienes espero seguir adelante, compartiendo, de nuevo, experiencias similares, momentos de felicidad e instantes de preocupación.

Pido disculpas a mi familia y amigos por haberles robado un tiempo que también les pertenecía a ellos, y les agradezco que su confianza, aliento y cariño me hayan permitido concluir una de las etapas más intensas que he vivido. Gracias por entender y asumir estoicamente, sin vacilaciones, esta pasión; así como por ayudarme a caminar. Y muchas gracias a mi madre, una de las personas más inteligentes, desinteresadas y pacientes que conozco, que ha sufrido más viéndome leer y escribir por horas sin fin que yo haciéndolo. Solo aspiro a saber recompensaros.

A todos: muchas gracias por haberme permitido acabar esta tesis doctoral. Es vuestra.





## RESUMEN

Este trabajo de investigación está destinado a estudiar detalladamente el funcionamiento del recurso de la anagnórisis en un corpus de ciento cincuenta comedias escritas por el autor barroco español Lope Félix de Vega Carpio, donde se han registrado un total de quinientos dieciséis casos, analizados por setenta variables. Partiendo de decenas de definiciones y clasificaciones que sobre esta técnica se han descrito desde Aristóteles se llega a un sistema conceptual completo que permite desarrollar términos relativos a la agnición y tipologías basadas en tres parámetros diferentes: el objeto, el procedimiento y las consecuencias. Cada una de ellas presenta varias clases de reconocimientos, que funcionan de manera individual o asociadas a otros paradigmas; todas las opciones se ilustran con ejemplos de obras de Lope. Además, se completa el estudio con el análisis de otros factores que influyen en la aparición de este mecanismo: frecuencia, localización, importancia para el transcurso de la acción, participación de personajes, público, escenografía, recursos de composición, versificación y léxico.

*Palabras clave:* Teatro barroco español, Lope de Vega, anagnórisis.

## ABSTRACT

This research aims at a thorough analysis of how anagnorisis is used in a corpus of one hundred and fifty comedies by the Spanish Baroque writer Lope Félix de Vega Carpio. This corpus comprises five hundred and sixteen examples, analyzed by seventy variables. Stemming from the dozens of definitions and classifications on this technique ever since Aristotle, an integral conceptual system can be reached, which allows the development of terms related to agnition and typologies based on three different parameters: object, procedure and consequences. Each of them has various kinds of recognitions, which work either individually or together with other paradigms. Every option is supported with examples of works by Lope. The study is finally completed with the analysis of other factors that affect the appearance of this device: frequency, location, importance for the course of action, characters' participation, audience, scenography, composition devices, versification and lexicon.

*Keywords:* Spanish Baroque theater, Lope de Vega, anagnorisis.



## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>21</b>
1. PALABRAS LIMINARES	23
2. OBJETIVOS	34
3. METODOLOGÍA	35
<b>CAPÍTULO II. ESTADO DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL TEMA</b>	<b>39</b>
1. PROLEGÓMENOS	41
2. EL TEATRO BARROCO Y LA COMEDIA NUEVA	42
2.1. Clasificación del drama aurisecular	42
2.2. Periodización e influencias de la comedia nueva	44
2.3. Elementos de la poética del género	45
2.4. Versificación y métrica	51
2.5. Representación y sociología del teatro	52
2.6. Puesta en escena	53
2.7. La crítica	54
3. LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO: VIDA Y OBRA	54
3.1. Vida	55
3.2. Producción dramática	56
4. UNA PARCELA OLVIDADA: LA ANAGNÓRISIS	67
<b>CAPÍTULO III. EL CONCEPTO DE ANAGNÓRISIS DESDE LA PRECEPTIVA</b>	<b>73</b>
1. LA DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO	75
2. LA EVOLUCIÓN TEÓRICA DESDE LA REFLEXIÓN POÉTICA	80
2.1. El marco conceptual	86
2.2. El marco tipológico	97
2.3. El marco aplicativo	112
2.4. Otras consideraciones	117
<b>CAPÍTULO IV. EL SISTEMA CONCEPTUAL Y EL CORPUS DE COMEDIAS</b>	<b>123</b>
1. EL SISTEMA CONCEPTUAL DE LA ANAGNÓRISIS	125
2. EL CORPUS DE COMEDIAS	128
2.1. La selección del número de comedias del corpus	128

2.2. El criterio de las etapas del teatro de Lope de Vega	130
2.3. El criterio de las clasificaciones del teatro de Lope de Vega	133
2.4. El corpus	134
2.5. Los criterios de selección de las ediciones utilizadas	147
<b>CAPÍTULO V. LAS CARACTERÍSTICAS QUE ENMARCAN EL RECURSO</b>	<b>149</b>
1. LA FRECUENCIA, LA UBICACIÓN Y LA IMPORTANCIA DEL RECURSO	151
1.1. La frecuencia del recurso	151
1.2. La frecuencia en las etapas de producción de Lope	151
1.3. La ubicación del recurso	152
1.4. La importancia del recurso	156
1.5. La importancia en las etapas de producción de Lope	157
2. ENTRE PERSONAJES Y PROTAGONISTAS	158
2.1. Los personajes	158
2.2. Los personajes en las etapas de producción de Lope	161
2.3. Los protagonistas	161
2.4. Los protagonistas en las etapas de producción de Lope	162
3. EL PÚBLICO	163
3.1. El público conoce la verdad	163
3.2. El público no conoce la verdad	164
3.3. El público conoce la verdad a la vez que los personajes	165
3.4. El público intuye la verdad	166
3.5. El público no desarrolla un papel relevante	167
3.6. El público en las etapas de producción de Lope	168
4. EL EMPLEO DE COMPONENTES ESCENOGRÁFICOS	170
4.1. El disfraz	170
4.2. El cambio de nombre	171
4.3. El disfraz y el cambio de nombre	172
4.4. La mutación	172
4.5. El elemento del vestuario	173
4.6. El elemento del decorado	173
4.7. La escenografía en las etapas de producción de Lope	175
5. LOS RECURSOS DE COMPOSICIÓN	177
5.1. Los recursos dramáticos y su relación con la anagnórisis	177

5.2. Los recursos en las etapas de producción de Lope	187
6. LA VERSIFICACIÓN	188
6.1. La variedad métrica que presenta la anagnórisis	188
6.2. La versificación en las etapas de producción de Lope	190
7. EL LÉXICO	191
<b>CAPÍTULO VI. LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU OBJETO</b>	<b>193</b>
1. DEFINICIÓN	195
1.1. La anagnórisis según el objeto en las etapas de producción de Lope	196
1.2. La anagnórisis según el objeto y su relación con otros parámetros de clasificación	197
2. LA ANAGNÓRISIS PERSONAL	199
2.1. La anagnórisis personal de identidad	200
2.2. La anagnórisis personal de origen	211
2.3. La anagnórisis personal de circunstancia	217
3. LA ANAGNÓRISIS INCIDENTAL	230
3.1. La anagnórisis incidental de incidente real	231
3.2. La anagnórisis incidental de incidente fingido	237
3.3. La anagnórisis incidental de incidente futuro	241
4. LA ANAGNÓRISIS SIMBÓLICA	246
5. EL HIBRIDISMO EN LOS OBJETOS DE LA ANAGNÓRISIS	251
<b>CAPÍTULO VII. LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU PROCEDIMIENTO</b>	<b>255</b>
1. DEFINICIÓN	257
1.1. La anagnórisis según el procedimiento en las etapas de producción de Lope	258
1.2. La anagnórisis según el procedimiento y su relación con otros parámetros de clasificación	259
2. LA ANAGNÓRISIS VERBAL	260
2.1. La anagnórisis verbal oral	260
2.2. La anagnórisis verbal escrita	280
3. LA ANAGNÓRISIS NO VERBAL	285
3.1. La anagnórisis no verbal por acciones	286
3.2. La anagnórisis no verbal por símbolos	292

4. EL HIBRIDISMO EN LOS PROCEDIMIENTOS DE LA ANAGNÓRISIS	299
<b>CAPÍTULO VIII. LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SUS CONSECUENCIAS</b>	<b>303</b>
1. DEFINICIÓN	305
1.1. La anagnórisis según las consecuencias en las etapas de producción de Lope	306
1.2. La anagnórisis según las consecuencias y su relación con otros parámetros de clasificación	308
2. LA ANAGNÓRISIS CLIMÁTICA	308
2.1. La anagnórisis climática por enfrentamiento	308
2.2. La anagnórisis climática por fallecimiento	318
3. LA ANAGNÓRISIS ANTICLIMÁTICA	322
4. LA ANAGNÓRISIS INTENCIONAL	328
4.1. La anagnórisis intencional por cambio en la acción	329
4.2. La anagnórisis intencional por cambio en la actitud	337
5. LA ANAGNÓRISIS PRAGMÁTICA	345
6. EL HIBRIDISMO EN LAS CONSECUENCIAS DE LA ANAGNÓRISIS	350
<b>CAPÍTULO IX. CONCLUSIONES</b>	<b>353</b>
1. CONCLUSIONES	355
2. CONCLUSIONS	360
<b>CAPÍTULO X. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>367</b>
NOTA PREVIA	369
1. TEXTOS	370
1.1. Comedias de Lope Félix de Vega Carpio	370
1.2. Poéticas y preceptivas	390
1.3. Otros textos	394
2. ESTUDIOS	396
2.1. Teatro del Siglo de Oro	396
2.2. Comedia nueva	398
2.3. Vida y obra de Lope Félix de Vega Carpio	406
2.4. Otros estudios, diccionarios y obras de consulta	413

<b>APÉNDICE I. AFIRMACIONES SOBRE LA ANAGNÓRISIS EN LA PRECEPTIVA</b>	<b>417</b>
NOTA PREVIA	419
1. ARISTÓTELES	420
2. AUTORES ROMANOS	422
3. SIGLO XVI	423
4. SIGLO XVII	439
5. SIGLO XVIII	448
<b>APÉNDICE II. SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE JOVEN</b>	<b>453</b>
NOTA PREVIA	455
<b>APÉNDICE III. SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE MA- DURO</b>	<b>547</b>
<b>APÉNDICE IV. SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE VIEJO</b>	<b>705</b>
<b>APÉNDICE V. ÍNDICES DE GRÁFICOS Y TABLAS</b>	<b>725</b>
1. ÍNDICE DE GRÁFICOS	727
2. ÍNDICE DE TABLAS	728





**CAPÍTULO I**  
**INTRODUCCIÓN**



## 1. PALABRAS LIMINARES

Durante siglos, la producción del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio<sup>1</sup> ha mostrado cuán grande e incuestionable ha sido como reflejo de la aportación del teatro español del Siglo de Oro a la dramaturgia universal. Habiendo participado de todos los géneros y de los ambientes cultural y académico de su tiempo, desde

<sup>1</sup> Lope publicó su poema *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuardo* en 1627, y lo dedicó «A nuestro serenísimo padre Urbano VIII, P. M. [Pontífice Máximo]». El cardenal Antonio Barberini escribió, el 1 de diciembre de 1627, una carta de agradecimiento a Lope de parte de su tío, el papa Urbano VIII, quien, además, le concedía el título de doctor en Teología por el *Collegium Sapientiae* de Roma y la Cruz de la Orden de San Juan de Jerusalén (que le permitía utilizar el tratamiento de *frey*). Vid. Américo Castro y Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya (Col. Temas y Estudios), 1969, p. 283. La carta del cardenal Barberini puede leerse en Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCLXII), 1973, vol. 1, p. 283. Lope escribe al duque de Sessa haciéndole saber que «Ayer me embió Su Santidad un breve en que me haze gracia de un hábito de San Juan. Ya le despaché a Malta para que el Gran Maestre le confirme» (Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCLXIII), 1974, vol. 2, p. 130). Pero, además, el papa le concedió los títulos de «Promotor-Fiscal de la Reverenda Cámara Apostólica, y el de Notario escrito en el Archivo Romano» (José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1790, tomo III, pp. 357-358), que añadió a su dignidad de Familiar del Santo Oficio de la Inquisición.

su contemporaneidad se entendieron las letras del Fénix de los Ingenios como los rayos que forjaron su leyenda literaria. Sin duda, los varios centenares de comedias que escribió son la muestra más destacada de su influencia, tanto en los corrales y espacios de representación, donde cosechó los éxitos de un público entregado, como en la generalidad de la renovación que dirigió en el teatro español, que pronto se extendería, en mayor o menor medida, a otros países europeos.

Conscientes de que la literatura española veía en su siglo a un creador cuyo genio sobreviviría al paso del tiempo, Lope fue objeto de vituperios y elogios por parte de sus detractores y seguidores, respectivamente. Por un lado, Pedro de Torres Rámila y su desaparecida *Spongia* (1617) o los miembros de la Academia de Madrid, institución a la que dedicó Lope su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) para defender su estilo dramático, atacaron, con total seguridad, su forma de hacer teatro. Por otro, escritores de la talla de Tirso de Molina y otros seguidores del Fénix, como los que escribieron la *Expostulatio Spongiae* en 1618 para responder a Torres Rámila. Recuérdense, en este punto, las célebres palabras del ilustre Miguel de Cervantes: «entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes»<sup>2</sup>, que confirman, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, que Lope ya era, en 1615, hace hoy cuatrocientos años, el indiscutible maestro del teatro nacional<sup>3</sup>.

Centurias escribiendo páginas sin término acerca de Lope hacen presagiar que existen muy pocos aspectos desatendidos por la crítica; sin embargo, a pesar de que la bibliografía lopesca es ingente y responde a los más variados temas, aún existen parcelas que están sin abordar, al menos con estudios generales que permitan sistematizar determinados *loci communes* en la producción de este escritor. Incluso hoy no se ha estudiado toda la riqueza del legado de Lope, como pueden ser algunos temas, funciones de personajes o recursos de composición. Uno de esos recursos que está sin estudiar en profundidad en la obra de Lope es el de la anagnórisis o agnición, es decir, el conocimiento de la verdad.

La notabilidad de este procedimiento es de una magnitud tal que su presencia no solamente puede adscribirse a un período concreto, sino que aparece,

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza (Col. Cervantes completo, XVII), 1999, pp. 12-13.

<sup>3</sup> Augusto Guarino analiza la comedia lopesca de *La ingratitud vengada* (que forma parte de las seleccionadas para este trabajo) como una obra teatral que era del gusto de Cervantes, demostrando que, por esas fechas, la relación entre ambos escritores no se había roto. Vid. Augusto Guarino, «“La ingratitud vengada” de Lope de Vega. ¿Un modelo de comedia?», en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 3, 2007, pp. 1-34.

con distintas especificidades que merecerían ser atendidas, a lo largo de toda la historia de la dramaturgia, en este caso, la española. A este respecto, cabe señalar que los ejemplos que se recogen a continuación únicamente vienen a mostrar que la agnición ha sido y es un procedimiento recurrente en la literatura. Además, frente a la concepción tradicional de que un reconocimiento consiste en la revelación de la verdad sobre un personaje o un hecho, las citas subsiguientes se encuadran dentro de la definición del recurso que se utiliza en este trabajo y que se explica en el capítulo correspondiente, aunque puede adelantarse que se refiere al mecanismo que permite a un agonista o al público pasar del desconocimiento al conocimiento de cualquier elemento o situación en una obra.

En ese sentido, hay anagnórisis en el teatro medieval cuando Melibea, en la *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, descubre que su amado, Calisto, ha muerto al caer de una escala:

Melibea	¡O desconsolada de mí! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan áspero contescimiento como oyo? Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor. Si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre. <sup>4</sup>
---------	--

En la comedia *Calamita* de Bartolomé de Torres Naharro, publicada en la segunda edición de su *Propalladia*, en 1520, un personaje explica, al final de la obra, que la protagonista es su hija, ante la sorpresa e incredulidad, que luego se disipará, del resto de agonistas de esta pieza renacentista:

Trapaneo	y mi hija Calamita.	2605
Empticio	¿Tu hija?	
Trapaneo	Sí, ciertamente. <sup>5</sup>	2606

Ya en el Barroco, al final de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, obra de 1629, la protagonista se descubre y reconoce su culpabilidad en el invento maravilloso de la alacena:

Doña Ángela	Señor, padre y hermano,	2965
-------------	-------------------------	------

<sup>4</sup> Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter Edward Russell, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 191), 1991, p. 576.

<sup>5</sup> Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, p. 618, vv. 2605-206.



noce la verdadera identidad de su amigo, un militar herido en batalla que resulta ser su antagonista, algo que sin duda recuerda a la pieza lopesca de *El caballero de Olmedo*:

Don Carlos	¡Cielos!... No... no me engañé: Ésta es mi hermana Leonor... ¿Para qué prueba mayor?... Con la más clara encontré. Ya está todo averiguado: Don Álvaro es el herido. <sup>8</sup>	1320      1325
------------	--	----------------------------------

Tras una discusión familiar que manifiesta una perspectiva múltiple en el recuerdo de una situación pretérita, Vicente, protagonista de *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo, admite que no quiso bajarse del tren que le alejaba de la marginación social, reconociendo la verdad, así, a su familia:

Vicente	Es cierto, padre. Me empujaban. Y yo no quise bajar. Les abandoné, y la niña murió por mi culpa. <sup>9</sup>
---------	---

Incluso en el teatro del siglo XXI aparecen anagnórisis, como es el caso del paso del desconocimiento al conocimiento que experimenta el personaje de Isabel, en la pieza *Sinceridad* de los *Cuadros de amor y humor, al fresco* (2003) de José Luis Alonso de Santos, al hacerle saber Carmen que su marido tiene una segunda amante:

Carmen	El caso es que ahora ha surgido un problema que amenaza con romper nuestra situación. Hay otra.
Isabel	¿Otra? ¿Que Alfredo tiene otra amante, aparte de ti?
Carmen	Sí, me he enterado hace unos días. Es una nueva secretaria de su trabajo. Muy guapa, soltera...
Isabel	Ah, pues de eso no sabía nada. ¿Y por qué me lo dices a mí?

<sup>8</sup> Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, edición de Miguel Ángel Lama Hernández, Barcelona, Crítica (Col. Biblioteca Clásica, 91), 1994, p. 146, vv. 1320-1325.

<sup>9</sup> Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, edición de Ricardo Doménech Yvorra, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 35), 1990, p. 306.

Carmen                      Porque quiero que me ayudes a recuperarlo;  
vamos, a que siga siendo para las dos, como antes.<sup>10</sup>

Como puede comprobarse, la anagnórisis dramática está presente en todas las épocas; pero el paso de la ignorancia al conocimiento también está presente en otros géneros literarios en mayor o menor grado y con elementos caracterizadores que difieren de los del teatro, especialmente en el caso de la lírica.

En primer lugar, destáquese el ejemplo de cómo inmediatamente después de que los infantes de Carrión afrenten en el robledo de Corpes a doña Elvira y doña Sol, hijas de Rodrigo Díaz de Vivar, este se entera y, en el épico, medieval y anónimo *Cantar de Mio Cid* aparece su reacción ante dicho suceso, en el que está presente el componente de la ironía:

—¡Grado a Christus, que del mundo es señor,                      2830  
cuando tal ondra me an dada los ifantes de Carrión!  
¡Par aquesta barba que nadi non messó,  
non la lograrán los ifantes de Carrión,  
que a mis fijas bien las casaré yo!—<sup>11</sup>                      2834

La protagonista del vigesimoprimer milagro («De cómo una abadesa fue preñada y por su convento fue acusada y después por la Virgen librada») de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo esconde un secreto: está embarazada. Es una situación no deseada porque se trata de una religiosa. Sin embargo, llega el momento en que no puede ocultarlo más y

Fo de las compañeras la cosa entendida.<sup>12</sup>                      509a

La transmisión de la poética clásica a través de traducciones de la *Poética* del filósofo Estagirita y de tratados neoplatónicos hizo posible que la difusión y utilización del concepto de anagnórisis fuera mayor en el Renacimiento que en otras épocas. No es difícil encontrarla, por ello, en *La vida de Lazarillo de Tormes*, y

<sup>10</sup> José Luis Alonso de Santos, *Cuadros de amor y humor, al fresco*, edición de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 587), 2013, p. 144.

<sup>11</sup> *Cantar de Mio Cid*, edición de Alberto Montaner Frutos, Barcelona, Crítica (Col. Clásicos y Modernos, 1), 2000, p. 179, vv. 2830-2834.

<sup>12</sup> Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Fernando Baños, Barcelona, Crítica (Col. Biblioteca Clásica, 3), 1997, p. 119, v. 509a.



de sus fortunas y adversidades, novela picaresca de 1554. Cuando el antihéroe está con su primer amo, el ciego, urde un mecanismo para robarle vino de un jarro y beber-selo. Después de un largo tiempo en la ignorancia, el amo descubre el engaño y lo hace saber a Lázaro con un castigo:

Tantas vueltas y tientos dio al jarro, que halló la fuente y cayó en la burla; mas así lo disimuló como si no lo hubiera sentido. Y luego otro día, teniendo yo rezumando mi jarro como solía, no pensando el daño que me estaba aparejado ni que el mal ciego me sentía, sentéme como solía; estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licuor, sintió el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder.<sup>13</sup>

En algunas de las composiciones líricas de santa Teresa de Jesús interviene el diálogo, que tiene una clara función didáctica y de transmisión de la doctrina cristiana al lector. «Vertiendo está sangre (circuncisión)» es un villancico que alecciona a uno de los dos interlocutores que aparecen sobre el futuro de Jesucristo:

¿Pues luego en naciendo,  
le han de atormentar?  
Sí, que está muriendo  
por quitar el mal.<sup>14</sup>

Muestra prototípica de agnición es la que se encuentra al final de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1615), novela bizantina de Miguel de Cervantes Saavedra. Tras una larga peregrinación, un personaje que aparece para resolver la trama, Seráfido, narra una historia acerca de Persiles y de Sigismunda, que resultan ser, al final, Periandro y Auristela:

—Yo, desde Lisboa, donde me desembarqué, traigo noticias de Persiles y Sigismunda, porque no pueden ser otros una peregrina

<sup>13</sup> *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico Manrique, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 44), 2005, p. 32.

<sup>14</sup> Santa Teresa de Jesús, *Mística del siglo XVI. Tomo I, Libro de la vida. Camino de perfección. Moradas del castillo interior. Libro de las fundaciones. Poesías*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Fundación José Antonio Castro (Col. Biblioteca Castro), 2009, p. 876.

y un peregrino, de quien la fama viene pregonando tan grande estruendo de hermosura, que si no son Persiles y Sigismunda, deben de ser ángeles humanados.

—Si como los nombras —respondió el que escuchaba a Seráfido— Persiles y Sigismunda, los nombraras Periandro y Auristela, pudiera darte nueva certísima dellos, porque ha muchos días que los conozco, en cuya compañía he pasado muchos trabajos.<sup>15</sup>

Alonso de Castillo y Solórzano, poeta barroco, escribió un epitafio «A un mal poeta» que sirve para revelar al lector la identidad del finado:

Aquí yace un poeta tropezón,  
de diferentes trovas trujamán,  
oyolas el gran turco Solimán  
nueve veces cantar al zancarrón.<sup>16</sup>

En el caso de las *Cartas marruecas* (1774) de José de Cadalso, Gazel descubre numerosas costumbres y formas de comportamiento de los españoles a través de sus viajes y de la relación epistolar que mantiene con Nuño y Ben-Beley. Con el fin de que abandone su desconocimiento, un personaje circunstancial le explica, en una de las cartas, qué es un cadete:

—No sé qué grado es ese de cadete —dije yo.  
—Esto se reduce —dijo otro oficial— a que un joven de buena familia sienta plaza; sirve doce o catorce años, haciendo siempre el ejercicio de soldado raso, y después de haberse portado como es regular se arguya de su nacimiento, es promovido al honor de llevar una bandera con las armas de rey y divisa del regimiento.<sup>17</sup>

De la ignorancia al conocimiento también pasa uno de los interlocutores en la fábula «El chivo afeitado» de Félix María de Samaniego, incluida en las *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Vascongado* (1781). Los primeros versos de esta composición son una respuesta a una adivinanza:

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza (Col. Cervantes completo, XVIII), 1999, p. 475.

<sup>16</sup> José Manuel Blecua Teijeiro (ed.), *Poesía de la Edad de Oro. II, Barroco*, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 136), 2003, p. 229.

<sup>17</sup> José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, edición de Russell Peter Sebold, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 78), 2004, p. 257.

«Si aciertas, Juana hermosa,  
Cuál es el animal más presumido,  
Que rabia por hacerse distinguido  
Entre sus semejantes,  
Te he de regalar un par de guantes.  
No es el pavón, ni el gallo,  
Ni el león, ni el caballo;  
Y así, no me fatigues con demandas.»  
«¿Será tal vez... el mono?» «Cerca le andas.»  
«¿El mico?» «Que te quemas;  
Pero no acertarás: no, no lo temas.  
Déjalo, no te canses el caletre.  
Yo te diré cuál es: el *Petimetre*.»<sup>18</sup>

El XIX es el gran siglo de la novela moderna, y ni el género ni las estéticas que en su marco se desarrollan obvian el recurso. Precisamente «Anagnórisis» es el título del decimoséptimo capítulo de la primera parte de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós, escrita en 1881. Isidora Rufete, la protagonista, está convencida de que es hija de la fallecida Virginia de Aransis y, por tanto, nieta de la marquesa de Aransis. Ambas se reúnen y la marquesa le revela que su verdadera identidad es la que es y no la que ella pretende tener:

Usted sin duda no ha venido aquí a representar una comedia; usted se declara hija de mi desgraciada hija porque así lo cree, fundada en motivos y circunstancias que ignoro; pero de eso a admitir que usted tenga razón, hija mía, hay inmensa distancia, y así, señorita, no puedo menos de manifestar a usted, con la seriedad que exige el caso, que está usted completamente equivocada.<sup>19</sup>

Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, conocidas a través del *Libro de los gorrones* (1868), esconden varias muestras del paso de la ignorancia a la sabiduría. La breve rima X constituye un ejemplo de desconocimiento para el sujeto lírico, satisfecho en el último verso con la entrada de una voz que le resuelve el misterio de un suceso ignoto:

<sup>18</sup> Félix María de Samaniego, *Fábulas*, edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 431), 1997, p. 416.

<sup>19</sup> Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, edición de Germán Gullón, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 502), 2007, p. 265.

Los invisibles átomos del aire  
en derredor palpitan y se inflaman,  
el cielo se deshace en rayos de oro,  
la tierra se estremece alborozada.  
Oigo flotando en olas de armonías  
rumor de besos y batir de alas;  
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?  
—¡Es el amor que pasa!<sup>20</sup>

La narrativa contemporánea tampoco es ajena a los procesos de revelación de verdad. Puede citarse un ejemplo de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, una novela escrita en 1907 y publicada en 1914. La pugna existencial que sostienen el escritor y el personaje sobre la volatilidad de este y su sometimiento a la voluntad del primero finaliza con la muerte de Augusto Pérez, el personaje. En el capítulo siguiente, el escritor muestra sus sentimientos ante este fallecimiento, que, por otra parte, él mismo había ejecutado. Se trata de una *anagnórisis* muy especial si se tienen en cuenta los distintos niveles de autoría y de personajes en la obra:

Cuando recibí el telegrama comunicándome la muerte del pobre Augusto, y supe luego las circunstancias todas de ella, me quedé pensando en si hice o no hice bien en decirle lo que le dije la tarde aquella en que vino a visitarme y consultar conmigo su propósito de suicidarse. Y hasta me arrepentí de haberle matado.<sup>21</sup>

En el caso de la lírica, Tomás Segovia, poeta valenciano emigrado a México, escribió en 1967 su libro *Anagnórisis*, donde trata problemas de angustia existencial y de identidad. Aunque todo el poemario es un ejemplo de búsqueda de la personalidad, pueden extraerse los siguientes versos de su composición «Planto», donde el sujeto lírico se reconoce a sí mismo como otra persona, distinta de la que fue:

el pozo de mi historia está cegado  
mi vida ya no bebe de mi vida

<sup>20</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de Russell Peter Sebold, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Clásicos Castellanos. Nueva serie, 22), 1991, pp. 208-209.

<sup>21</sup> Miguel de Unamuno, *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 154), 2007, p. 294.

no me da de mamar la historia dormida  
no hablamos ya el mismo lenguaje  
un día no sé cuándo mutó de raza el tiempo  
ya no me reconozco en todo aquello  
o si regreso allá no sé quién vive ahora  
la mitad de mi vida es terreno mostrenco  
en el que sigue estando todo pero no hay nada  
regreso de un infierno no soy sino un espectro.<sup>22</sup>

La finalidad de mostrar los ejemplos anteriores no ha sido otra que acreditar la trascendencia de la anagnórisis. Nótese cómo todos los grandes géneros literarios, en todas sus épocas, pueden ofrecer muestras del recurso, en cada caso con unas particularidades cuyo estudio corresponde a otro trabajo.

Así, puede apuntarse que la narrativa manifiesta un particular interés por el descubrimiento de identidades de personajes.

En la lírica, a pesar de haber revelaciones de verdad, cabe llamar a la prudencia para discernir si aparece agnición o no, lo cual hay que fundamentar, entre otros, en la finalidad didáctica de la composición, en las intenciones y conocimiento del sujeto poético o en la posibilidad de incluir varios interlocutores que intercambian experiencias.

El caso del drama resulta el más paradigmático en cuanto al empleo de la anagnórisis, y el que más potencialidades ofrece en relación con los descubrimientos de identidades, situaciones, sucesos, motivos, incidentes, intenciones o presupuestos. Teniendo en cuenta, además, que su relevancia queda constatada porque tanto Lope como toda la tradición crítica europea desde Aristóteles convinieron en que era una parte imprescindible de la comedia y la tragedia, como más tarde se expone, y que el teatro es un género entre la literatura y el espectáculo, la agnición se concibe como uno de los elementos que más atrae la atención del público por su imprevisión y por la capacidad que tiene para cambiar, incluso instantáneamente, el rumbo de la acción de las obras. Las páginas siguientes explican esta técnica en una parcela concreta del género teatral.

Se trata, pues, de estudiar la anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega, y procede hacer la salvedad de que en este trabajo se focaliza la producción dramática del Fénix en el género literario histórico de la comedia nueva, sin considerar, pues, los autos sacramentales o las piezas de teatro breve, variedades que,

<sup>22</sup> Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), 2000, p. 273.

sin duda, también requerirían un análisis del recurso ajustado a la importancia que merecen. Pero la opción por la comedia nueva se sustenta en su primacía sobre el resto de opciones dramáticas.

En resumen, si se pretende estudiar en la literatura española un recurso de composición de tanto alcance como la anagnórisis, procede hacerlo en el género literario en el que más se desarrolló (el drama), en la etapa histórica de mayor esplendor de este (el Barroco), en el dramaturgo más reconocido de la época (Lope Félix de Vega Carpio) y en su producción adscrita al género teatral que más influencia ejerció (la comedia nueva).

## 2. OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo es el estudio pormenorizado del recurso de la anagnórisis en las comedias de Lope Félix de Vega Carpio, una parcela filológica que no ha sido convenientemente estudiada, y las siguientes páginas aspiran a paliar, acaso levemente, esta situación. Teniendo en cuenta que no se han realizado estudios generales sobre este particular, este trabajo analiza y describe el estudio de la agnición en su globalidad, representada esta por un corpus de comedias delimitado y seleccionado según una serie de criterios que se exponen más adelante. Queda al margen de este trabajo el estudio de la aplicación del recurso a los distintos subgéneros temáticos de las obras de Lope, ya que el objetivo es ofrecer un planteamiento general.

Un análisis detallado conlleva el acercamiento a conclusiones satisfactorias y útiles para este trabajo y para futuras investigaciones, y por ello se plantea una serie de objetivos específicos que sintetizan el objetivo general.

Se pretende, en primer lugar, conocer la trascendencia de la agnición como mecanismo integrante —a veces, vertebrador— de obras de todos los géneros presentes en los períodos de la historia literaria española desde la Edad Media hasta la actualidad. Pero, además, valorar, caracterizar y demostrar la importancia de la anagnórisis como uno de los recursos constitutivos de las obras dramáticas más importantes de todos los que existen, como lo entendieron las eminencias teóricas desde Aristóteles hasta el propio Lope.

Con el fin de conocer las ideas que, sobre el recurso, se han sostenido a lo largo de la historia, se va a leer y analizar la agnición, desde el punto de vista teórico, en poéticas y documentos literarios en un arco temporal situado entre la Antigüedad grecolatina y mediados del siglo XVIII, prestando especial atención a Aristóteles y a los tratadistas italianos y españoles de los Siglos de Oro. A partir de esas

consideraciones se desarrollará un eje diacrónico que sintetice la evolución del concepto y la tipología de la anagnórisis.

Los textos de preceptiva serán el punto de partida para elaborar una definición de agnición acorde con los límites de este trabajo y con el tratamiento del recurso en el teatro lopesco. Además, se prevé el desarrollo de un sistema conceptual completo que abarque, a su vez, las distintas categorizaciones que se establezcan para el reconocimiento, en función de las comedias del Fénix de los Ingenios. Por tanto, la confección de detalladas clasificaciones del recurso en función de varios parámetros será otro objetivo básico en este trabajo.

Se propone la ejemplificación de todos y cada uno de los apartados en los que se divida el trabajo, de tal manera que los textos de Lope ilustren y avalen las afirmaciones críticas que se infieran de ellos.

Sistematizar los procedimientos que Lope utilizó para incluir la anagnórisis en su obra es otra de las finalidades de estas páginas, ya que algunos de ellos resultan especialmente importantes, incluso, para la transmisión o recepción del recurso y de las comedias: el público. Así, este trabajo va a profundizar en la calificación de la comedia nueva y del teatro barroco como un espectáculo de masas (propio de todas las clases sociales) y como reflejo de la mentalidad barroca y su concepción artística.

Se desea definir el uso y función del recurso de la agnición en el teatro del dramaturgo español más importante de todos los tiempos y uno de los más importantes de Europa y del mundo: Lope de Vega. Por tanto, el estudio completo de este particular en el drama lopesco también debe sentar alguna base para interpretar su importancia en el teatro barroco.

### **3. METODOLOGÍA**

Metodológicamente, el primer paso que se dio en este trabajo fue comprobar la importancia que tenía la anagnórisis en la historia de la literatura española y en todos los géneros. Junto a los objetivos y a la metodología, es el contenido del primer capítulo: «Introducción».

Posteriormente se procedió a la lectura y estudio de trabajos previos para elaborar el capítulo que incluye el estado de la crítica sobre el tema. Los trabajos sobre la anagnórisis no son muy abundantes (y menos en el teatro barroco o en Lope de Vega), por lo que se debatió entre la posibilidad de redactar un breve capítulo de recepción crítica o uno mayor, en el que cupieran algunos de los aspectos más importantes del drama áureo, relacionados, además, con el recurso que se

analiza —incluyendo los estudios que se dedicaran específicamente a la agnición—. Se optó por el segundo modelo, y, en este caso, dado que la bibliografía es ingente, se prefirió seleccionar una serie de temas sobre los que se intentaba ver una evolución de lo general a lo particular: desde el teatro del Siglo de Oro hasta la agnórisis. Cuando ha sido posible, en esos apartados se muestra la importancia o la relación que mantienen con la agnición. Es el segundo capítulo del trabajo: «Estado de los estudios sobre el tema».

Hechas estas prevenciones, se procedió a la revisión conceptual del recurso a través del estudio de su definición y características en treinta y cinco diccionarios y vocabularios (además de las veintitrés ediciones del diccionario académico), editados desde 1495 hasta 2014. Sin embargo en dieciocho de ellos no aparece recogido el término. Además, se ha estudiado la concepción que los teóricos han tenido sobre este recurso en treinta y seis poéticas y preceptivas datadas entre el siglo IV a. C. y el siglo XVIII, eligiendo esta fecha de término —que supera al propio Lope— porque es a partir de ese momento cuando la idea de agnórisis cambia sustancialmente. El capítulo tercero es «El concepto de *agnórisis* desde la preceptiva».

La producción teatral de Lope de Vega es abundante, y realizar un estudio absolutamente completo de algún aspecto de su obra resulta inabarcable si se quiere trabajar con la totalidad de las comedias que escribió o que se le atribuyen. Este trabajo ha respetado dos parámetros que, aunados y bien entendidos, lejos de resultar contradictorios, permiten un análisis completo y realista del recurso de la agnición en el teatro del Fénix de los Ingenios. Esos dos principios son la selección y el detalle.

Tras elaborar una definición y un sistema conceptual válido del recurso, aplicable al trabajo, se ha seleccionado una serie de comedias sobre las que aplicar los análisis y a partir de las cuales extraer conclusiones generalizables. El dramaturgo escribió varios cientos de obras de teatro —además de las que se atribuyen y cuya autoría todavía hoy no ha sido demostrada en todos los casos—, y estudiar en todas ellas un recurso tan relevante como la agnórisis desnaturalizaría la finalidad y los objetivos de este trabajo. Es por eso por lo que se decidió seleccionar un corpus de comedias que permitiera establecer conclusiones válidas para la producción lopesca en particular y para el teatro barroco en general. Así las cosas, la muestra debía respetar dos circunstancias. En primer lugar, que el número de comedias estuviera avalado por una fórmula de estadística inferencial, con el fin de que esa selección fuera —a juicio de la disciplina referida— significativa. Por otro lado, la crítica filológica del teatro de Lope ha desarrollado distintos métodos que permiten dividir su producción según varios parámetros, y se han utilizado para delimitar los títulos que debían formar parte de esa muestra.



La elección de ciento cincuenta comedias, que respeta los preceptos de la estadística inferencial y que contiene ejemplos que dan cuenta de las distintas clasificaciones que los estudiosos han hecho de la obra del Fénix —como se explica más adelante— no parece un corpus reducido, pero sí asumible para hacer un análisis completo del recurso en esas obras. Debido a la ingente producción de Lope, la inclusión de menos obras hubiera supuesto una merma en la capacidad para generalizar afirmaciones válidas; si se hubieran introducido más, no se habrían modificado sustancialmente, *a priori*, las conclusiones, ya que se verá que la regularidad —sin que ello suponga homogeneidad o falta de evolución o caracterización— es una de las notas que definen la obra dramática de Lope.

El capítulo cuarto, «El sistema conceptual y el corpus de comedias» explica detenidamente todo el proceso de selección.

Una vez elaborado el corpus se procedió a la lectura de los textos en las ediciones más convenientes, según los criterios que se especifican *infra*. De cada una de las comedias se elaboró una ficha en la que se registraban las agniciones localizadas. Completado el corpus se procedió a la sistematización de esas fichas y al desarrollo de clasificaciones según los datos y ejemplos verificados, analizando las características de cada uno de ellos.

Los datos que ofrecían las fichas se organizaron en el programa informático de estadística para ciencias sociales IBM SPSS Statistics versión 19. Se introdujeron las quinientas dieciséis anagnórisis encontradas (casos) y cada una de ellas fue analizada por setenta factores (variables), lo que arrojaba un total de treinta y seis mil ciento veinte resultados. El procesamiento de tal cantidad de registros se hacía complejo, por lo que su estudio se realizó a partir de los distintos campos individualmente, salvo cuando era necesario mezclar más de uno, y en esos casos el programa informático procesaba los datos a través de tablas de frecuencia y de contingencia o comparación que permitía establecer relaciones cuantitativas a partir de las cuales inferir conclusiones cualitativas. Una pequeña muestra de tablas y gráficos ha sido incluida en el trabajo.

Toda esta información se redactó en los cuatro capítulos siguientes, el primero de ellos (el quinto en el cómputo general del trabajo) se encarga de «Las características que enmarcan el recurso», tales como su ubicación, su importancia, los personajes que participan, el papel del público, la escenografía, su relación con otros recursos dramáticos, la versificación y el léxico.

Los otros tres estudian la agnición desde los tres parámetros establecidos para su clasificación: «La anagnórisis según su objeto», «La anagnórisis según su procedimiento» y «La anagnórisis según sus consecuencias», capítulos sexto, séptimo y octavo, respectivamente. En los tres hay varias clasificaciones y subclasifica-

ciones, todas definidas y ejemplificadas con casos extraídos de las comedias de Lope. Todas las divisiones están analizadas desde varios puntos de vista: la acción, los personajes, los temas y los recursos dramáticos, además de, en ocasiones, el significado de la obra. Por otro lado, se incluyen frecuencias cuantitativas de las distintas tipologías, relaciones entre los tres parámetros de clasificación y modelos híbridos dentro de cada categoría.

Se ha intentado ejemplificar todas y cada una de las categorías y clasificaciones propuestas, incluso con varios ejemplos de agniciones lopescas, aunque la transcripción del fragmento de texto solamente se ha incluido cuando se ha considerado especial. Así, en el conjunto de la obra, hay, al menos, un ejemplo de cada comedia leída; además, se ha intentado no repetir ejemplos en más de un apartado, aunque no ha sido posible en unos pocos casos porque llevar las divisiones al detalle también limita el número de agniciones que podían servir de modelo para ilustrarlas. No todas las ediciones utilizadas para la lectura y análisis de los textos numeran los versos de las comedias, por este motivo se incluye la numeración versal en las citas de este trabajo cuando esta aparece; los números de página están en todos los casos.

Por otro lado, de cada una de las clasificaciones y de las características de la anagnórisis se ha analizado su evolución en las tres etapas en que se divide la producción de Lope de Vega.

A partir del análisis hermenéutico de los textos y del estudio de todos los datos procesados y las características y clasificaciones de la anagnórisis a que todo ello ha dado lugar se procedió a la elaboración de las «Conclusiones» del trabajo, situadas en el capítulo noveno.

En el décimo capítulo se incluye la «Bibliografía», que fue redactándose a medida que se utilizaban las referencias.

Al margen se anexan cinco apéndices: «Afirmaciones sobre la anagnórisis en la preceptiva», «Sistematización de las anagnórisis del Lope joven», «Sistematización de las anagnórisis del Lope maduro», «Sistematización de las anagnórisis del Lope viejo» e «Índices de gráficos y tablas».

**CAPÍTULO II**  
**ESTADO DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL TEMA**



## 1. PROLEGÓMENOS

Es asumible que una realidad tan distinguida como el teatro español del Siglo de Oro haya cosechado una bibliografía copiosa, lo cual no parece negativo, sino abrumador por la inmensidad de títulos que abarcan desde la generalidad de estudios de conjunto hasta los trabajos que responden a cuestiones muy específicas sobre algunas obras concretas, que, indudablemente, también son pertinentes y dan respuesta a necesidades muy definidas, sirviendo para completar estudios globales. La importancia del género de la comedia nueva fue apreciada ya en el siglo XVII por autores que reconocían la formidable extensión del teatro nacional; puede citarse, a este respecto, el siguiente texto del padre Ignacio de Camargo, recogido en su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689): «sin que haya apenas ciudad que no tenga su corral o patio fabricado de propósito para oírlas públicamente»<sup>23</sup>. Siendo ingentes las referencias bibliográficas, la labor del investigador debe orientarse hacia la selección de los materiales que mejor se adecúen a su tema de estudio, basándose en criterios como la calidad y la novedad científica.

Por ello, en este epígrafe del trabajo se opta por ofrecer un comentario que, progresivamente, lleve al lector desde la generalidad del teatro español del

<sup>23</sup> Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; IV. Textos, 3), 1972, p. 328.

Siglo de Oro hasta la especificidad del recurso de la anagnórisis. Conviene hacer la salvedad de que existen algunos estudios clásicos o con cierta antigüedad que continúan vigentes, es decir, que contienen conclusiones o contribuciones científicas que aún no han sido superadas por estudios posteriores, y por este motivo han de ser citados como verdaderas obras clásicas de referencia y obligada consulta para el investigador. Debido a su dilatada tradición crítica, este hecho es particularmente notorio en esta parcela de la historia de la literatura, quizás más que en cualquier otra etapa o género. Por otro lado, los avances científicos y tecnológicos han permitido ofrecer soluciones nuevas para algunos problemas críticos o metodológicos tradicionales, aunque el estudioso debe conocer la existencia de todas las fuentes y herramientas o mecanismos a través de los cuales puede acceder a ellas, como los repertorios bibliográficos.

Sobre el contexto dramático, sobre el teatro barroco y sus constituyentes y sobre Lope de Vega se han realizado innumerables investigaciones. No es el objetivo de este trabajo realizar una síntesis de todas y cada una de ellas, sino ofrecer un panorama que recoja algunos de los aspectos más importantes que se han abordado, entre los muchos que se han tratado.

## **2. EL TEATRO BARROCO Y LA COMEDIA NUEVA**

### **2.1. Clasificación del drama aurisecular**

En función de la temática de las obras, del público o del espacio en el que se representan las comedias se pueden hacer tipologías de la dramaturgia barroca: el teatro humanístico, el teatro religioso, el teatro cortesano y el teatro público.

García Soriano<sup>24</sup> publicó hace varias décadas un clásico trabajo sobre el teatro universitario, aportando textos desconocidos, un compendio de títulos de obras propias de este ambiente, características de textos humanísticos, particularidades sobre los actores y su proceso de dramatización o explicaciones acerca de los espacios de representación.

Wardropper<sup>25</sup> centró parte de sus esfuerzos en el teatro religioso, reflexionando sobre el origen y evolución del género del auto sacramental, y estableció

<sup>24</sup> Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Tipografía de R. Gómez-Menor, 1945.

<sup>25</sup> Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 248), 1967.

como límite temporal de sus investigaciones el momento en que lo cultivó Calderón de la Barca. Sin embargo, y a pesar del análisis realizado desde distintos puntos de vista, se echa en falta, a pesar de las justificaciones del autor, una definición de *auto sacramental* que englobe y sistematice la crítica de todo el volumen. A definir, clasificar y estudiar el auto se han dedicado, más modernamente, Arellano y Duarte<sup>26</sup>.

Pero el drama religioso no se limita a los autos sacramentales, y a propósito de la religiosidad popular estudia Bolaños<sup>27</sup> cómo Lope, en algunas de sus obras, aprovecha la funcionalidad educativa del espectáculo teatral para referirse a celebraciones tradicionales como la noche de san Juan, la festividad de san Pedro, la cruz de mayo, el Corpus Christi o las devociones hagiográficas y mariana, según la categorización que la propia investigadora señala.

De exponer las características del teatro cortesano a partir de sucesos o encargos concretos para representar comedias en un contexto palaciego se ha encargado, en varios trabajos, Sabik<sup>28</sup>, aunque no deben olvidarse ni el estudio documental de Shergold y Varey<sup>29</sup> ni el dirigido por Díez Borque<sup>30</sup> con colaboraciones de varios hispanistas de prestigio, en el que se analizan los elementos escenográficos de este tipo de representaciones, el papel de los monarcas o particularidades referidas a los actores.

Teatro público es el grupo al que se adscribe el género literario histórico de la comedia nueva, y por ello se explica con mayor detenimiento más adelante; pero es pertinente llamar la atención sobre una visión especial de lo popular, el teatro breve, un conjunto que engloba piezas dramáticas que se insertaban en distintos momentos durante la fiesta teatral barroca y que tienen sus propias conven-

<sup>26</sup> Ignacio Arellano Ayuso y José Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto (Col. Arcadia de las Letras, 24), 2003.

<sup>27</sup> Piedad Bolaños Donoso, «La religiosidad popular sevillana en la literatura (Lope de Vega y su teatro)», en *I Jornadas sobre religiosidad popular sevillana*, Sevilla, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla/Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 63-96.

<sup>28</sup> Kazimierz Sabik, «El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, edición de Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, Navarra, EUNSA, 2005, vol. II, pp. 1543-1560. *Vid. et.* Kazimierz Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia (Col. Cátedra de Estudios Ibéricos, 2), 1994.

<sup>29</sup> Norman David Shergold y John Earl Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis (Serie Fuentes para la historia del teatro en España, I), 1982.

<sup>30</sup> José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 10), 1998.

ciones. Huerta Calvo<sup>31</sup> ha contribuido a la difusión y mejor conocimiento de estas obras. De referencia es, igualmente, el catálogo de Cotarelo, modernamente editado<sup>32</sup>.

## 2.2. Periodización e influencias de la comedia nueva

La crítica filológica se ha centrado, a lo largo de los años, en varios aspectos de la comedia nueva, siendo uno de los más interesantes el de los orígenes del género, que se ha saldado con diversidad de opiniones, las cuales no suponen posturas diametralmente enfrentadas e irreconciliables. Aceptando el destacado papel que desempeñó Lope de Vega en la conformación de la poética de la comedia nueva, varios críticos difieren en el momento y lugar en que las características del género llegaron a su estadio definitivo, o al menos, aproximado. Frolidi<sup>33</sup> y Oleza Simó<sup>34</sup> defienden la importancia del período valenciano del Fénix, para quienes el contacto con el grupo dramático de la zona fue determinante. Por su parte, Cañas Murillo<sup>35</sup> no niega la influencia valenciana, pero explica cómo Lope escribe una serie de comedias durante los años que estuvo al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba, que siguen siendo ensayos porque no desarrollan en plenitud algunos elementos fundamentales de la poética del género, como el tema del honor o los tipos del gracioso o el figurón.

No son exiguos los trabajos que versan sobre las influencias que tuvo la comedia nueva. Clásica es la monografía de Arróniz<sup>36</sup>, que analiza evolutiva y tipológicamente el influjo de la comedia italiana en el naciente teatro español, y lo hace desde 1492 (con Juan del Encina) hasta 1587, cuando Lope de Vega ya está consolidado en las tablas, según el autor. La comparación temática y estructural de obras

<sup>31</sup> Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (Col. Teatro breve español, III), 2008.

<sup>32</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, edición de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.

<sup>33</sup> Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 249), 1968.

<sup>34</sup> Joan Oleza Simó, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I, El Quinientos valenciano*, edición de Joan Oleza Simó, Valencia, Institució Alfons el Magnànim (Col. Politécnica, 16), 1984, pp. 9-41.

<sup>35</sup> Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 75-92.

<sup>36</sup> Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 133), 1969.



españolas e italianas anteriores a Lope de Rueda da buena cuenta de que dicha influencia fue destacada desde finales del siglo XV hasta bien entrado el XVII, cuando se produjeron destacadas reformas escenográficas.

Pero también son importantes los estudios sobre el denominado *teatro pre-lopesco*, es decir, aquel que se desarrolló con anterioridad a la renovación lopiana de la escena. A este respecto cabe recordar cómo algunas investigaciones enjuician el teatro renacentista español como precedente (en el mejor de los casos) del teatro barroco, opinión a la que se oponen Frolidi<sup>37</sup> y Pérez Priego<sup>38</sup>, quienes defienden la entidad propia del drama del Quinientos. Que el teatro áureo bebió de la estética anterior es obvio, como también lo es que sirvió como referente, en algunos casos, para el drama romántico.

De la evolución del género desde una perspectiva amplia se ha encargado Cañas Murillo en dos trabajos complementarios. El primero de ellos<sup>39</sup> se centra en la etapa de lo que el autor denomina «fase de creación» y, el segundo<sup>40</sup>, en la «fase de reforma». Estas etapas se dividen en varios períodos en función de la situación de la poética de la comedia nueva en cada momento.

### 2.3. Elementos de la poética del género

La grandeza de la comedia nueva ha permitido la publicación de numerosas monografías y artículos científicos en los que se analizan distintos componentes estructurales o motivos del género, integralmente o aplicados a un determinado corpus de obras, temáticas o autores. Se da cuenta, seguidamente, de algunos trabajos que han contribuido notablemente al mejor y más efectivo conocimiento de la comedia barroca en relación a los personajes, los temas y los motivos o recursos que aparecen.

<sup>37</sup> Rinaldo Frolidi, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*, edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 9), 1999, pp. 15-30.

<sup>38</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto (Col. Arcadia de las Letras, 25), 2004.

<sup>39</sup> Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII, 3, 1999, pp. 67-80.

<sup>40</sup> Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», en *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010, pp. 27-44.

### 2.3.1. *Los agonistas*

El trabajo de Prades<sup>41</sup> sobre los agonistas en la comedia es un clásico, y sentó las bases definitorias para estudios posteriores. Aprender la diferencia entre *tipo* y *personaje* es el primer paso para entender las características atribuibles a cada uno de los intervinientes en una obra: el personaje es la concreción del tipo, que mantiene unas funciones básicas relacionadas con el papel que juega en la pieza. Se admiten los siguientes tipos de personajes: dama, galán, criado, viejo, poderoso, gracioso y figurón:

- La *dama* es joven y bella, suele conservar la dulzura, el recato y la discreción y se preocupa por su honor. Desarrolla temas como el del amor, el de la honra o el de las relaciones paternofiliales. Junto con el galán, se encuentra entre los protagonistas que más frecuentemente experimenta las anagnórisis. Pedraza Jiménez, González Cañal y García González<sup>42</sup> han editado un volumen que analiza la función de este tipo desde distintas perspectivas y, en general, la de la mujer en el drama barroco, con aportaciones de varios especialistas.
- El *galán* es joven e impetuoso. Presenta, generalmente, una actitud irreflexiva, idealista e intrépida y se desenvuelve con mayor o menor fortuna en varios ámbitos temáticos y funcionales coincidentes con los de la dama. Aunque selecciona unas obras concretas, es útil el trabajo de Couderc<sup>43</sup> para entender las funciones de los galanes y su relación con las damas.
- El *criado* es el fiel acompañante de su amo, y representa funciones similares a este desde una perspectiva más realista o paródica, aunque no tiene por qué introducir elementos de comicidad. A menudo son confidentes de sus señores y se convierten en personajes de relación, en consejeros o en transmisores de noticias. Las criadas suelen incluir un componente de astucia. Las agniciones en las que intervienen tienen, habitualmente, menos relevancia que las de sus amos. García Lorenzo ha trabajado recientemente en la revisión de la bibliografía, antecedentes y funciones de varios tipos

<sup>41</sup> Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de *Revista de Literatura*, 20), 1963.

<sup>42</sup> Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 26), 2009.

<sup>43</sup> Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (Col. Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2006.

del teatro español del Siglo de Oro, y uno de ellos ha sido el de la criada<sup>44</sup>, aunque la mayoría de sus funciones son extrapolables al criado en su versión masculina.

- El *viejo* suele ser una persona mayor dotada de experiencia, sensatez y reflexión. Avisa de situaciones previsibles y participa en los temas del honor y de las relaciones paternofiliales. Más allá de la actual obra de García Lorenzo<sup>45</sup>, los estudios sobre este tipo son parciales.
- El *poderoso* es el que tiene la autoridad, que le puede haber sido conferida por varios procedimientos. Sin importar su edad, suele pertenecer a una clase social alta, aunque su concreción puede ser positiva (si resuelve problemas y crea anticlímax) o negativa (si propicia situaciones de tensión dramática). En cualquier caso, se le atribuyen poderes decisivos en los desenlaces y se le encarga la misión de impartir justicia poética para transmitir una enseñanza. Sobre el poderoso han trabajado García Lorenzo<sup>46</sup>, Pedraza Jiménez<sup>47</sup> y Ruiz Ramón<sup>48</sup>.
- El *gracioso*, que no aparece en la poética inicial del género —aunque cuenta con antecedentes como el *bobo* en el teatro renacentista—, muestra su juventud, cobardía, simpleza y miedo cuando es mensajero, narra sucesos no escenificados, introduce elementos cómicos o muestra sus preocupaciones más perentorias: comer, beber y poseer dinero. De nuevo, García Lorenzo<sup>49</sup> ha editado un volumen donde se analizan la comicidad implícita en el tipo, cuestiones particulares como la figura de Juan Rana o su evolución hacia el teatro del siglo XVIII.
- El *figurón* también tiene una aparición tardía. Perteneciente a una clase social elevada, expone su ridiculidad y extravagancia en su participación en la

<sup>44</sup> Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 171), 2008.

<sup>45</sup> Luciano García Lorenzo (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 194), 2012.

<sup>46</sup> Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 158), 2006.

<sup>47</sup> Felipe Blas Pedraza Jiménez, *Sexo, poder y justicia en la comedia española (cuatro calas)*, Vigo, Academia del Hispanismo (Col. Biblioteca de Theatralia, 8), 2007.

<sup>48</sup> Francisco Ruiz Ramón, «La figura del Poder y el poder de las contradicciones en el teatro español del siglo XVII», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, edición de Jean-Pierre Étienne, París, Klincksieck (Col. Témoins de l'Espagne, 1), 1998.

<sup>49</sup> Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 147), 2005.

comedia. Sus desvelos son el vestido, el peinado y el qué dirán, y por eso es engreído y cree en su perfección, dando lugar a la comicidad, a la sátira, a ciertas formas afeminadas y a la ejemplificación moral a partir de un comportamiento reprochable. Suele estar presente en los temas relacionados con la libertad de la mujer para elegir marido y con los matrimonios desiguales por razón de edad, condición social o nivel económico. García Lorenzo<sup>50</sup>, Cañas Murillo<sup>51</sup> y Serralta<sup>52</sup> han trabajado sobre el figurón aportando visiones sobre sus características, su presencia en las obras y su génesis y evolución a lo largo de las distintas etapas del género de la comedia nueva.

Más allá de estos tipos, universalmente aceptados por la crítica, existen otros estudios que inciden en algunos estereotipos, y con sus singularidades son tratados el *salvaje*, por Antonucci<sup>53</sup>, como aquel niño abandonado que viste de harapos o de pieles y que se encuentra al margen de la civilización; el *negro*, por Fra Molinero<sup>54</sup>, como ese personaje —a veces, esclavo— objeto de risa y perteneciente a categorías sociales, morales e intelectuales inferiores, o el *villano*, por Salomon<sup>55</sup>, como una realidad que se ajusta a distintas situaciones que no ha de ser, necesariamente, cómica.

En cualquier caso, los personajes no suelen estar contruidos según las características de un solo tipo, sino que varias particularidades y funciones confluyen en un mismo agonista a través del sincretismo de tipos.

<sup>50</sup> Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 165), 2007.

<sup>51</sup> Jesús Cañas Murillo, «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 159-169.

<sup>52</sup> Frédéric Serralta, «Sobre el «prefigurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos de la aldea* y *El ausente del lugar*)», en *Criticón*, 87-88-89. *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 827-836.

<sup>53</sup> Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, RILCE (Universidad de Navarra)/LESO (Université de Toulouse) (Col. Anejos de RILCE, 16), 1995.

<sup>54</sup> Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI de España (Col. Lingüística y teoría literaria), 1995.

<sup>55</sup> Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (Col. Literatura y sociedad, 36), 1985.

### 2.3.2. Los temas

Los códigos de la comedia nueva se definen como el conjunto de tópicos o características intrínsecas que definen los temas, es decir, las realidades de contenido que poseen las obras. En el género de que se trata, aparecen, entre otros, los siguientes: la monarquía teocéntrica, la jerarquización social, las relaciones paternofiliales, los matrimonios desiguales, el incesto o los cambios de fortuna (a favor o en contra)<sup>56</sup>, que en ocasiones se convierte en un componente más de la obra. Muchos de ellos están relacionados entre sí y lo más habitual es que no aparezcan en exclusiva. Adviértase que existen otros temas más generales y típicos del género que se explican, con mayor detenimiento, a continuación:

- El *amor* es uno de los grandes elementos vertebradores de las obras, fundamentalmente en la relación que sostienen dama y galán, como estudió Serés<sup>57</sup>, cuyo trato suele comenzar con un rechazo que es convertido en correspondencia amorosa por la insistencia del galán, que vive siempre en un estado de desasosiego.
- El *honor* aparece ligado, en muchas ocasiones, al amor. Es uno de los contenidos más importantes de las obras, y su defensa se antoja una necesidad imperiosa tanto para hombres como para mujeres —aunque unos y otras no lo protegen de igual modo—, y la construcción de duelos u otro tipo de enfrentamientos duales contribuyen a favorecer la expectación del público. Es necesario distinguir entre *honor* y *honra*, siendo el primero la concepción interna y, la segunda, el reconocimiento público de la existencia de honor, una diferencia apreciada por Cañas Murillo<sup>58</sup>. Pero sobre el honor también han trabajado Oliva Olivares<sup>59</sup> y Rey Hazas<sup>60</sup>, quienes destacan la impor-

<sup>56</sup> Vid. Jesús Gutiérrez, *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

<sup>57</sup> Guillermo Serés Guillén, «Amor y mujer en el teatro áureo», en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 26), 2009, pp. 153-188.

<sup>58</sup> Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Anejos de *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995.

<sup>59</sup> César Oliva Olivares, «El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas», en *Gestos*, 3, 1987, pp. 41-51.

<sup>60</sup> Antonio Rey Hazas, «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*,

tancia estructural de los casos de honor y honra en las comedias del Siglo de Oro.

- El *poder*, muy vinculado a la jerarquización social, se concibe como ese orden creado para organizar una comunidad pero que tiene que ser, a la vez, correcto y ejemplar, especialmente en el ejercicio del gobierno sobre los ciudadanos. Carreño-Rodríguez<sup>61</sup> estudia el drama barroco más allá de la propaganda política, y sistematiza varias formas de tratamiento del comportamiento de los poderosos en las obras, desde la dicotomía entre positivos y negativos hasta los textos meramente encomiásticos y sobre el des-gobierno.

Estos tres temas aparecen con asiduidad en aquellos momentos o situaciones en que se producen anagnórisis en las obras, aunque los más frecuentes son, en este caso, los dos primeros.

La vinculación entre personajes y contenidos ha permitido a la crítica efectuar clasificaciones temáticas del teatro barroco: comedias de capa y espada<sup>62</sup>, de enredo<sup>63</sup>, de santos<sup>64</sup> o de caballerías<sup>65</sup>.

### 2.3.3. *Los recursos de composición*

Tras los personajes y los temas es el momento de informar acerca de los estudios sobre algunos motivos que están presentes en las obras dramáticas barrocas y que, por otra parte, se relacionan con el recurso de la anagnórisis.

edición de Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València (Col. Oberta), 1991, pp. 251-262.

<sup>61</sup> Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder, crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Woodbridge, Tamesis (Col. Támesis; Serie A, Monografías, 274), 2009.

<sup>62</sup> VV. AA., *La comedia de capa y espada*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 1), 1988.

<sup>63</sup> Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 8), 1998.

<sup>64</sup> Felipe Blas Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 23), 2008.

<sup>65</sup> Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 19), 2006.

Los celos son un componente muy destacado de las obras, y Morales Raya y González Dengra<sup>66</sup> coordinaron un volumen en el que se analizan pormenorizadamente, resaltando particularidades como la ocasional ridiculez de los celos, su tipología e incluso su relación con el cromatismo.

La *violencia* y la  *venganza* son especialmente relevantes en el drama barroco en su relación con el tema del honor o con los distintos enfrentamientos duales u oposiciones binarias que, como se explica más adelante, están muy ligadas a las anagnórisis, siquiera en su vertiente más dialéctica. Como observa Petro del Barrio, «la venganza por motivos de honra es una sacralización de la sociedad que es la que mantiene ese código, en otras palabras, la que obliga al individuo ofendido a matar al ofensor, si no quiere perder su estatus social y dejar de ser parte de esa comunidad»<sup>67</sup>.

Como el caso anterior, las *mentiras* forman parte de la comedia nueva de una manera destacada, incluso están vinculadas a las agniciones, aunque esto pueda parecer contradictorio: en determinadas ocasiones, mentir a un personaje también es una anagnórisis, pues cree en la veracidad de la información que le ha sido transmitida, aunque sea mentira. Además, como explica Otero-Torres a propósito de *La villana de Getafe*, «el escándalo y la mentira convulsionan el tejido dramático lopesco»<sup>68</sup>, generando clímax y situaciones de tensión para el público.

## 2.4. Versificación y métrica

Con mucha menor frecuencia se ha estudiado la versificación en el drama barroco, y muchos de esos trabajos concentran su parcialidad en obras determinadas o en autores concretos, como Lope de Vega o Calderón de la Barca, que cuenta con trabajos como los de Hofmann<sup>69</sup>, Marín<sup>70</sup> o Lobato<sup>71</sup>.

<sup>66</sup> Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

<sup>67</sup> Antonia Petro del Barrio, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Col. Acta salmanticensis; Estudios filológicos, 315), 2006, p. 39.

<sup>68</sup> Dámaris M. Otero-Torres, «Escándalo, mentiras e ideologías en *La villana de Getafe*», en *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*, edición de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, p. 170.

<sup>69</sup> Gerd Hofmann, «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*. (Madrid, 8-13 de

Sin embargo, existen investigaciones sobre la métrica del teatro barroco a nivel general, pero son escasas, lo cual no es óbice para destacar la relevancia de los análisis de Bruerton<sup>72</sup>, Dixon<sup>73</sup> y Garnier-Verdaguer<sup>74</sup>, que tratan sobre recurrencias versales y estróficas y su función en el espectáculo. Como se verá a propósito de Lope, muchas de las características que la crítica atribuye a Calderón o a otros dramaturgos son extensibles a la métrica general de la comedia nueva. Más adelante se explica qué relación tienen las anagnórisis detectadas en la obra de Lope con las estrofas en que aparecen.

## 2.5. Representación y sociología del teatro

Durante mucho tiempo la crítica obvió la importancia de la escenificación de la comedia barroca, y centró sus esfuerzos en el texto como elemento literario cerrado. En el caso del teatro es un error, y cada vez con mayor frecuencia se publican trabajos sobre los espacios o la representación de la literatura dramática, los cuales perfeccionan los estudios sobre la dramaturgia desde una perspectiva, sin duda, complementaria. En las anagnórisis el papel del público es fundamental, pues muchos de los descubrimientos sobre personajes o situaciones tienen la finalidad de generar expectación en el auditorio, si bien es cierto que, en otros casos, las agniciones son para los propios agonistas y los espectadores son testigos o confidentes de cada engaño o reconocimiento al poseer todos los datos con antelación.

Rubiera Fernández<sup>75</sup> analiza varias comedias y ofrece conceptos interesantes como el de «espacio itinerante», circunstancia que relaciona con la aristotélica

*junio de 1981*), dirección de Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de la revista *Segismundo*, 6), 1983, tomo II, pp. 1125-1138.

<sup>70</sup> Diego Marín, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*. (Madrid, 8-13 de junio de 1981), *op. cit.*, tomo II, pp. 1139-1146.

<sup>71</sup> María Luisa Lobato, «Métrica del teatro cómico breve de Calderón», en *Canente*, 3, 1987, pp. 69-94.

<sup>72</sup> Courtney Bruerton, «La versificación dramática española en el periodo 1587-1610», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, pp. 337-364.

<sup>73</sup> Víctor Dixon, «The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia* as Verse Drama», en *Editing the Comedia*, edición de Frank Paul Casa y Michael D. McGaha, Ann Arbor, University of Michigan, 1985, vol. 1, pp. 104-125.

<sup>74</sup> Emmanuelle Garnier-Verdaguer, «Métrica y “puesta en espacio” del texto dramático», en *Anuario Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 121-138.

<sup>75</sup> Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros (Col. Perspectivas), 2005.



unidad de lugar; destaca, además, los elementos que los autores introducen en sus obras para informar al público y lograr una relación entre los espacios y lo que significan en el contexto general de la pieza. En esta línea se inscribe la aportación de Kaufmant<sup>76</sup>, un novedoso estudio sobre algunos espacios de la naturaleza que aparecen en los textos, como el monte o el mar. Para la autora, que sistematiza su estudio en tipologías, estos espacios tienen relación con los personajes y ofrecen un simbolismo metafórico individual. Cabe citar un volumen editado por González<sup>77</sup> en el que se tratan los espacios en obras concretas, incluyendo el teatro breve.

La conexión entre el texto dramático y el público a través de la representación también está en el germen de otro grupo de estudios que se encargan de lo que se ha venido en llamar *sociología del teatro*. El espacio en el que confluían miembros pertenecientes a todas las clases sociales (desde el pueblo llano hasta el rey, pasando por la burguesía y los miembros de la nobleza o del clero) se convierte en el marco apropiado para analizar la realidad del teatro barroco como un auténtico fenómeno social de masas en la época. Díez Borque estudia los modelos de sociedad que se muestran en las comedias<sup>78</sup> y aspectos más externos de la comedia barroca, como la gestión de los corrales de comedias<sup>79</sup>.

## 2.6. Puesta en escena

Más allá de los espacios, cobra también importancia el componente musical. García Lorenzo<sup>80</sup> incide en la relevancia de este elemento, esa melopeya aristotélica tan crucial en un espectáculo interesante y entretenido. El investigador arguye una útil tipología temática de las canciones que aparecen en el teatro lopesco, aunque acepta que «podría extenderse al resto de los dramaturgos con ciertas matizaciones»<sup>81</sup>: autobiográficas, de personajes o sucesos coetáneos del Fénix, amoro-

<sup>76</sup> Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Madrid, Casa de Velázquez (Col. Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 48), 2010.

<sup>77</sup> Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México (Serie Estudios del lenguaje, 4), 2000.

<sup>78</sup> José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1976.

<sup>79</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch (Col. Ensayo), 1978.

<sup>80</sup> Luciano García Lorenzo, «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», en VV. AA., *Música y teatro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 3), 1989, pp. 67-79.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 71.

sas, nupciales, de trabajos campesinos, propias de romerías y fiestas, de tema americano y de origen histórico o legendario.

Reyes Peña<sup>82</sup> dirige un interesante volumen en el que se estudia el vestuario a través de ensayos de varios especialistas y desde una perspectiva amplia que abarca el teatro público, el cortesano, el breve o los autos sacramentales.

## 2.7. La crítica

En un último estadio podrían situarse los estudios dedicados a la propia crítica sobre el teatro del Siglo de Oro. Cítense, en este punto, a Rodríguez Sánchez de León<sup>83</sup>, que antologa una serie de textos que valoran la fórmula de la comedia nueva desde distintas perspectivas, y a García Santo-Tomás<sup>84</sup>, que edita varios trabajos sobre recepción y canon dramático barroco.

Los estudios sobre el drama barroco también se han dedicado a analizar la vida, obra, técnicas, estilo, vocabulario o influencias de distintos autores y obras.

## 3. LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO: VIDA Y OBRA

Lope de Vega es uno de los escritores que mayor número de referencias bibliográficas cosecha en la literatura universal; pero es que es el dramaturgo barroco español del que se han escrito más monografías y artículos –los cuales versan sobre los asuntos más variopintos de su vida y obra–, y se seguirán escribiendo, porque no puede olvidarse que se trata de uno de los autores de mayor fama mundial y prestigio literario. Por ello, como en el caso de todo el teatro áureo, es fundamental una labor de discriminación de los estudios, sin que ello implique desconocer fuentes que, aunque en muchos casos están superadas, siguen ofreciendo datos que fueron novedosos en su momento e inaccesibles, incluso hoy, de otro modo. Es el caso de las investigaciones de Menéndez y Pelayo<sup>85</sup>, cuyos orígenes

<sup>82</sup> Mercedes de los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 13-14), 2007.

<sup>83</sup> María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica ante el teatro barroco español (Siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar (Col. Patio de escuelas, 6), 2000.

<sup>84</sup> Enrique García Santo-Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

<sup>85</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV), 1949, 6 vols.

están en sus ediciones del teatro de Lope y fueron publicadas exentas con posterioridad, o las de Montesinos<sup>86</sup>, con un primer estudio dedicado al *Arte nuevo* (el más interesante, dentro de ellos, para este trabajo) que hace un repaso por la crítica al texto —históricamente incomprendido— y destaca sus principales aportaciones como poética (aunque incompleta) de una nueva fórmula teatral que ya triunfaba en las tablas cuando se publicó.

Aunque cada vez es más fácil acceder a las aportaciones sobre el tema a través de bases de datos informatizadas o recopilaciones bibliográficas digitales, procede reconocer el valor de repertorios como los de Grismer<sup>87</sup>, Parker y Fox<sup>88</sup>, Pérez Pérez<sup>89</sup> o Simón Díaz y Prades<sup>90</sup>, siendo útil este último para localizar artículos clásicos sobre preceptiva y sobre algunos temas y recursos del teatro de Lope, del que destaca la sencilla y funcional clasificación de las más de dos mil cuatrocientas entradas. Para una valoración sobre los compendios bibliográficos de Lope véase el reciente trabajo de Presotto<sup>91</sup>.

En las siguientes páginas se comentan algunos estudios sobre el Fénix que se relacionan con el tema de este trabajo, aunque se asume que los críticos han abordado otros asuntos de notable interés, pero que su revisión no parece que deba situarse en el marco de este trabajo.

### 3.1. Vida

Biografías de Lope se han escrito varias, y algunas muy recientes, como las de Arellano Ayuso y Mata Induráin<sup>92</sup> o la de Martínez<sup>93</sup>; sin embargo, aunque la

<sup>86</sup> José Fernández Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 262), 1967.

<sup>87</sup> Raymond Leonard Grismer, *Bibliography of Lope de Vega. Books, Essays, Articles and Other Studies on the Life of Lope de Vega, His Works, and His Imitators*, Nueva York, Kraus Reprint, 1977.

<sup>88</sup> Jack Horace Parker y Arthur Meredith Fox, *Lope de Vega Studies 1937-1962. A critical survey and annotated bibliography*, Toronto, University of Toronto Press, 1964.

<sup>89</sup> María Cruz Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Cuadernos Bibliográficos, 29), 1973.

<sup>90</sup> José Simón Díaz y Juana de José Prades, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1955.

<sup>91</sup> Marco Presotto, «El teatro de Lope, la bibliografía y la red», en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 71-85.

<sup>92</sup> Ignacio Arellano Ayuso y Carlos Mata Induráin, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo Legens, 2011.

<sup>93</sup> José Florencio Martínez, *Biografía de Lope de Vega 1562-1635*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011.

primera edición del clásico de Castro y Rennert<sup>94</sup> se remonta a 1919, su vigencia como punto de partida es indiscutible en cualquier estudio sobre Lope de Vega. De ella pueden destacarse sus ingentes datos biobibliográficos y su combinación con textos de la producción literaria del dramaturgo como fuente de conocimiento de su vida.

### 3.2. Producción dramática

Del Fénix de los Ingenios se han editado sus comedias, su lírica y sus novelas, pero también su teatro breve, su epistolario y otro tipo de obras, como el *Arte nuevo*. Es evidente que no todo lo que escribió Lope tiene la misma calidad, pero en torno a su figura suele situarse un halo de excepcionalidad. Y no todo está dicho sobre Lope: en 2014 se publicitó la atribución de una comedia que estaba perdida en la Biblioteca Nacional de España, *Mujeres y criados*, localizada por García Reidy<sup>95</sup>.

Aunque no desapareció del todo, la reforma dirigida por Calderón de la Barca eclipsó en cierta medida el teatro de Lope, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, convirtiéndose en la base de la comedia de espectáculo dieciochesca y de toda la dramaturgia de corte barroco. De hecho, el Fénix no apareció en la selección supuestamente canónica que Vicente García de la Huerta publicó en *Theatro Hespañol* (1785), circunstancia que le fue criticada por algunos de sus contemporáneos<sup>96</sup>. El triunfo del drama romántico a partir del segundo tercio del siglo XIX no facilitó un escenario propicio para la defensa del teatro áureo.

Juan Eugenio Hartzenbusch ordenó, entre 1853 y 1860, unas *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* en cuatro volúmenes para la colección «Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días»<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Américo Castro y Hugo Albert Rennert, *op. cit.*

<sup>95</sup> Alejandro García Reidy, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», en *Revista de Literatura*, LXXV, 150, 2013, pp. 417-438. El artículo vio la luz a comienzos de 2014.

<sup>96</sup> Se trata de un texto atribuido a Tomás de Iriarte, la *Carta á Don Vicente Garcia de la Huerta, en la que se responde a varias inepcias de sus impugnadores; y se proponen dos dudas al señor colector P. D. I. D. L. C.*, publicado en 1787. Este particular es citado en Jesús Cañas Murillo, *Theatro Hespañol. Prólogo del Colector*, Málaga, Universidad de Málaga (Col. Anejos de *Analecta Malacitana*, LXXXVII), 2013, p. 118.

<sup>97</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Manuel Rivadeneyra (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV, XXXIV, XLI, LII), 1853-1860, 4 tomos. Esta obra fue reimpressa por la editorial Atlas, para la misma colección, entre 1946 y 1952.

Pero fue el eminente filólogo Marcelino Menéndez y Pelayo uno de los primeros y más fervientes reivindicadores del teatro lopesco, y así se infiere de sus novedosas ediciones de las *Obras de Lope de Vega*, publicadas al amparo de la Real Academia Española en quince volúmenes entre 1890 y 1913<sup>98</sup>. Más tarde, se reimprimieron en treinta y tres volúmenes para la célebre colección «Biblioteca de Autores Españoles», de 1946 a 1972<sup>99</sup>.

Una denominada «Nueva edición» de las *Obras de Lope de Vega* fue publicada por Emilio Cotarelo y Mori de 1916 a 1930, en trece tomos que contaban, como en el caso anterior, con la protección de la Real Academia Española<sup>100</sup>.

La colección «Biblioteca Castro» ha previsto la edición de las obras completas de Lope de Vega en cuarenta y un volúmenes, de los cuales se han editado los tres correspondientes a la prosa, los seis de la poesía y quince de los treinta y dos previstos para las comedias del autor. Estos ciento cincuenta textos dramáticos, publicados entre 1993 y 1998<sup>101</sup>, se ordenan según la cronología canónica establecida por Morley y Bruerton<sup>102</sup> y están preparados por Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. Destacan, en esta edición, la limpieza y regularidad del texto que ofrece.

<sup>98</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols. El primer volumen contiene la *Nueva biografía de Lope de Vega* que redactó Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, la cual tuvo una edición posterior en dos volúmenes incorporados a la «Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días» con los números CCLXII y CCLXIII, que vieron la luz en 1973 y 1974.

<sup>99</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV, XXXIV, XXXVIII, XLI, LII, CLVII, CLVIII, CLIX, CLXXVII, CLXXVIII, CLXXXVI, CLXXXVII, CLXXXVIII, CXC, CXCI, CXCV, CXCVI, CXCVII, CXCVIII, CCXI, CCXII, CCXIII, CCXIV, CCXV, CCXXIII, CCXXIV, CCXXV, CCXXXIII, CCXXXIV, CCXLVI, CCXLVII, CCXLIX, CCL), 1946-1972, 33 vols. Los volúmenes primero, segundo, cuarto y quinto se corresponden con la reimpresión de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* editadas por Juan Eugenio Hartzenbusch. El volumen tercero es la reimpresión de la *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, editada por Cayetano Rosell y López y publicada por primera vez, ya en la misma colección —aunque por Manuel Rivadeneyra—, en 1856.

<sup>100</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos»/Sucesores de Rivadeneyra/Imprenta de Galo Sáez, 1916-1930, 13 tomos.

<sup>101</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993-1998, 15 vols.

<sup>102</sup> Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; I. Tratados y monografías, 11), 1968.

Un avance notable en la edición del teatro del Fénix se encuentra en las *Comedias de Lope de Vega* que está publicando el grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Alberto Blecu Perdices. Sigue las partes de comedias de Lope que vieron la luz en la época. Desde 1997 se han editado trece de las veinticinco partes previstas en el proyecto, que constituyen un total de treinta y dos volúmenes con ciento treinta y seis comedias y algunas piezas de teatro breve<sup>103</sup>.

De forma complementaria se editan críticamente comedias que superan las publicaciones, también sueltas, que se produjeron desde el primer tercio del siglo XX. A esto hay que sumar reproducciones facsimilares y ediciones digitales, como las del grupo Artelope, dirigido por Joan Oleza Simó en la Universitat de València.

### 3.2.1. *Periodización*

Sobre el teatro de Lope de Vega se ha estudiado su cronología y periodización. A este respecto, cabe citar, en primer lugar, el clásico trabajo de Morley y Bruerton<sup>104</sup>, que analiza las frecuencias de versificación de toda la producción dramática de Lope y las utiliza para datar obras de las que no se conoce su fecha de composición. Con el paso de los años se han confirmado los datos ofrecidos por dicho estudio.

La obra del Fénix se ha dividido en tres etapas: el *Lope-preLope*, el *Lope-Lope* y el *Lope-postLope*, términos acuñados por Weber de Kurlat<sup>105</sup> (los dos primeros) y Rozas López<sup>106</sup> (el último). Los estudiosos que propusieron estas denominaciones se basaban en las particularidades de las comedias en un rango de fechas, y la decisión sobre estas fue tomada, generalmente, en función de algún acontecimiento personal destacado en la vida de Lope. Pero, además, Rozas López propuso la denominación de «Lope *de senectute*»<sup>107</sup>, cada vez más aceptada, para englobar la pro-

<sup>103</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega*, dirección de Alberto Blecu Perdices y Guillermo Serés Guillén, Lérida/Madrid, Milenio/Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 1997-2014, 32 vols.

<sup>104</sup> Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, *op. cit.*, *passim*.

<sup>105</sup> Frida Weber de Kurlat, «El Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», en *Segismundo*, XII, 1976, p. 115.

<sup>106</sup> Juan Manuel Rozas López, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1990, p. 377. Este trabajo fue publicado por primera vez en 1986.

<sup>107</sup> Juan Manuel Rozas López, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo *de senectute*”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 75.

ducción del último Lope. Por su parte, Cañas Murillo etiqueta como «comedias del destierro»<sup>108</sup> las que el Fénix escribió durante esa etapa de su vida.

En cualquier caso, aunque las fechas son aproximadas entre las distintas nomenclaturas, se trata de establecer una división de la obra del dramaturgo (más allá de implicaciones metodológicas y didácticas) para situar una serie de elementos comunes a la poética dramática lopesca de cada una de sus fases creativas, como proponen Oleza Simó<sup>109</sup> y Gómez<sup>110</sup>.

### 3.2.2. La poética lopesca

Los estudios que se han dedicado a analizar los elementos constituyentes del teatro lopesco responden, como en el caso de todo el género de la comedia nueva, a las necesidades científicas en relación con los personajes, los temas y los recursos de composición.

#### a) Los agonistas

El trabajo de Arco y Garay<sup>111</sup>, superado parcialmente en investigaciones posteriores, sentó las bases para observar los distintos componentes sociales en el drama de Lope de Vega, incluso apunta procesos históricos que tienen su correspondencia en las tablas o, al menos, en las obras. Por su parte, Herrero García<sup>112</sup> analiza los oficios relacionados con la servidumbre, la alimentación y el calzado en la sociedad barroca, ilustrando sus afirmaciones con algunos fragmentos de obras de Lope y de otros autores, los cuales permiten entender mejor esta parte de la sociología de las comedias del Fénix, con tipos como el del *tabernero* que agua el vino, el del *tinelo* como pésimo comedor de criados o la enorme tipología de zapatos.

<sup>108</sup> Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, op. cit., p. 23.

<sup>109</sup> Joan Oleza Simó, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II, La Comedia*, coordinación de José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis (Col. Tamesis; Serie A, Monografías, CXXIII), 1986, pp. 251-308.

<sup>110</sup> Jesús Gómez, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid/Olmedo, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo (Serie Literatura; Col. Olmedo Clásico, 9), 2013.

<sup>111</sup> Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1942.

<sup>112</sup> Miguel Herrero García, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia (Col. Literatura y sociedad, 13), 1977.

Cañas Murillo concluye que «en el primer Lope de Vega el esquema de tipos predominante era el de damas y galanes para la confección de personajes. El resto de los tipos tenía un uso y una importancia bastante limitados»<sup>113</sup>.

También se ha prestado atención a algunos agonistas concretos, como hizo Weber de Kurlat<sup>114</sup> analizando, en distintas obras en las que aparece, las múltiples innovaciones que el Fénix realiza sobre el tipo del *negro* (especialmente los santos negros y las mulatas) a partir de los rasgos canónicos creados en Portugal a comienzos del siglo XVI y difundidos, más tarde, por Rodrigo de Reinosa.

## **b) Los temas**

Como se ha indicado anteriormente, los temas del amor y del honor son de los más recurrentes en la comedia nueva y, por ende, en el teatro de Lope de Vega.

Así, sobre el amor han tratado Dupont<sup>115</sup> y Guimont y Pérez Magallón<sup>116</sup>. El primero de ellos hace una descripción de la legitimidad de las parejas basándose en el código del amor que propone Lope en sus obras. Así, el autor insiste en que el Fénix no castiga el adulterio, y hace un repaso, además, por tres requisitos que ha de tener un buen marido, según las comedias del dramaturgo: permitir que su esposa reciba regalos y visitas, no fiarse de las apariencias y saber restituir su honor si verdaderamente es mancillado. Los segundos repasan algunas ideas tradicionales sobre los matrimonios que aparecen en los finales de comedias, analizando la función que cumple este proceso en algunas comedias de Lope. Concluyen que el escritor utiliza este recurso como guiño para regalar al público un final feliz y para tener contentos a los moralistas.

Los investigadores creen que existen muchas implicaciones en las bodas finales, por lo que no cabe la generalización. Además, esos finales (en ocasiones celebrados tras anagnórisis) contribuyen al restablecimiento del orden social. Ca-

<sup>113</sup> Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, p. 94.

<sup>114</sup> Frida Weber de Kurlat, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2, 1970, pp. 337-359.

<sup>115</sup> Pierre Dupont, «La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega», en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dirección de Agustín Redondo, París, Publications de la Sorbonne (Col. Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», II), 1985, pp. 341-356.

<sup>116</sup> Anny Guimont y Jesús Pérez Magallón, «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», en *Anuario Lope de Vega*, Lérida, IV, 1998, pp. 139-164.



ñas Murillo<sup>117</sup> trata el tema del honor en el primer Lope de Vega en un artículo ya citado.

### c) Los recursos de composición

Se han estudiado innumerables motivos estructurales de las comedias de Lope, aunque aquí se citarán algunos que están directamente relacionados con el de la anagnórisis por ser el tema del trabajo.

#### c.1) Introducción *in medias res*

Campana trabaja sobre el recurso del comienzo *in medias res* en las obras de la primera etapa del Fénix de los Ingenios. Tras un análisis de varias comedias concluye que «no es considerado imprescindible para el correcto desarrollo de la acción dramática ni para llamar la atención del público»<sup>118</sup>, aunque la agnición puede utilizarse –como, en efecto, sucede– para resolver esos principios truncados, tal y como se explica más adelante.

La aportación de Marín<sup>119</sup> a este estudio ha sido metodológica, pues el volumen parte de una tesis doctoral que analiza la frecuencia del recurso de la intriga secundaria en las comedias del Fénix. Además, defiende la profesionalidad de Lope de Vega a la hora de escribir y en sus meticulosos y recurrentes esquemas de composición.

#### c.2) El engaño

Lama<sup>120</sup> se encarga del *engañar con la verdad*, delimitando su definición y extensión, haciendo una valoración por las opiniones vertidas sobre este concepto y proponiendo varios ejemplos de piezas de Lope y de otros autores, como Cervantes o Calderón.

<sup>117</sup> Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, op. cit.

<sup>118</sup> Patrizia Campana, «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», en *Criticón*, 81-82, 2001, p. 83.

<sup>119</sup> Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, Ediciones De Andrea (Col. *Stadium*, 22), 1958.

<sup>120</sup> Víctor de Lama, «“Engañar con la verdad”», *Arte nuevo*, v. 319», en *Revista de Filología Española*, XCI, 1, 2011, pp. 113-128.

Tras el análisis de un amplio corpus de obras del Fénix, Roso Díaz<sup>121</sup> clasifica distintos procedimientos de los que Lope se sirve para cultivar el recurso del engaño entre personajes. En numerosas ocasiones, el engaño (mezclado o no con el enredo) constituye el paso previo para llegar a una anagnórisis.

### c.3) El disfraz

Por su relevancia para la agnición, como así se manifiesta más adelante, es especialmente destacable el recurso del disfraz, que puede ir acompañado o no de máscaras y de cambios de nombre. Su estudio ha ocupado a varios críticos desde hace tiempo. Uno de los primeros fue Romera-Navarro, quien da cuenta de documentación archivística al respecto y analiza la aparición del fenómeno en algunos textos, además de describir algunos elementos adicionales, ya que «podrá una mujer española cubrirse el rostro con careta, las manos con guantes, los pies con botas de hombre, las orejas con la gorra, y guardar silencio»<sup>122</sup>.

En la misma década de los años treinta del siglo XX, Arjona<sup>123</sup> publica un trabajo en el que desarrolla una introducción sobre la utilización de dicho recurso en distintos dramaturgos. Habiendo demostrado que Lope fue quien más lo cultivó, el investigador clasifica y ejemplifica el disfraz varonil en algunas comedias del Fénix. Además, expone ciertas críticas morales y controversias que ello provocó. El artículo supone una interesante fuente metodológica y pragmática para este trabajo, pues en numerosas ocasiones el disfraz varonil se revela al final de las comedias y constituye una anagnórisis tan potente que cambia el desenlace de la acción.

Posteriormente, Bravo-Villasante puso de manifiesto que el recurso de la mujer vestida de hombre en el teatro áureo es de origen literario y no tiene su reflejo directo en la sociedad española real, aunque, evidentemente, con algunas excepciones. La investigadora propone un origen italiano del fenómeno (en autores como Ariosto o Tasso) y defiende su evolución y variabilidad en el Fénix de los Ingenios. Analiza su aparición en Lope de Vega, en Tirso de Molina, en Calderón

<sup>121</sup> José Roso Díaz, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 20), 2002.

<sup>122</sup> Miguel Romera-Navarro, «Las disfrazadas de varón en la comedia», en *Hispanic Review*, II, 4, 1934, p. 282.

<sup>123</sup> José Homero Arjona, «El disfraz varonil en Lope de Vega», en *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 2, 1937, pp. 120-145.

de la Barca y en algunos escritores de las escuelas tanto de Lope como de Calderón. Por último, destaca el arrollador «éxito de las disfrazadas de hombre»<sup>124</sup> en las comedias en las que este motivo aparecía, en algunos casos basado en elementos cómicos.

El recurso del disfraz cuenta con varios estudios parciales, como los de Canavaggio<sup>125</sup>, Carrascón<sup>126</sup>, Nisa Cáceres y Moreno Soldevila<sup>127</sup>, Higashi<sup>128</sup> o González<sup>129</sup>, que analiza la figura de María de Navas, una actriz especializada en vestirse de hombre en las comedias.

### 3.2.3. Versificación y métrica

Más allá de estudiar los elementos que, en distintos planos, conforman la base del teatro de Lope de Vega, la crítica ha dado respuesta a algunos otros particulares que no forman parte estricta de la poética del género que desarrolla el Fénix de los Ingenios pero que enmarcan el texto dramático como producto literario y espectáculo de masas.

La versificación y métrica han sido tratadas, especialmente, desde la segunda mitad del siglo XX, y además del trabajo de Morley y Bruerton ya citado,

<sup>124</sup> Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería (Col. Temas, 8), 1976, p. 129.

<sup>125</sup> Jean Canavaggio, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.)*. Toulouse, 16-17 Noviembre 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

<sup>126</sup> Guillermo Carrascón, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 121-136.

<sup>127</sup> Daniel Nisa Cáceres y Rosario Moreno Soldevila, «La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático», en *Neophilologus*, LXXXVI, 4, 2002, pp. 537-555.

<sup>128</sup> Alejandro Higashi, «La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 1, 2005, pp. 31-66.

<sup>129</sup> Lola González, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. I, pp. 905-916. *Vid. et.* Lola González, «El motivo de la mujer vestida de hombre a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*. A propósito de *La serrana de la Vera*, de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, edición de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid (Serie Literatura; Col. Olmedo Clásico, 4), 2010, vol. 2, pp. 545-552.

conviene recordar las investigaciones de Marín<sup>130</sup> y, más recientemente, de Antonucci<sup>131</sup>. El primero relaciona los metros con la incorporación de elementos de construcción de la comedia, como la alternancia de escenas, siendo útil para observar una aplicación directa de la versificación. Por su parte, el volumen editado por Antonucci trata la versificación en períodos concretos como el primer Lope o en comedias específicas, como *Las bazarías de Belisa*, *El perro del hortelano* o *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

#### 3.2.4. Fuentes

Se ha prestado mucha atención a las fuentes que sirven a Lope para construir los argumentos de sus obras, como la materia del escritor renacentista italiano Matteo Bandello, pero también se han estudiado los mitos que sirven de referencia al Fénix y, relacionado con el epígrafe anterior, la implicación que las canciones tradicionales o la lírica castellana han tenido en las obras lopescas. Pueden leerse los libros de Jacas Kirschner y Clavero Cropper<sup>132</sup> y de Díez de Revenga<sup>133</sup>, respectivamente.

Las leyendas castellanas también están en la base de algunas comedias históricas de Lope, como sucede en la comedia de *El conde Fernán González* (que forma parte del corpus de este trabajo), caso que fue analizado pormenorizadamente por Grande Quejigo y Roso Díaz<sup>134</sup>.

#### 3.2.5. Representación

La representación de comedias de Lope engloba, igualmente, varios estudios que merecen una reflexión.

<sup>130</sup> Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Col. Estudios de Hispanófila, 2), 1968.

<sup>131</sup> Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro; Estudios de Literatura, 103), 2007.

<sup>132</sup> Teresa Jacas Kirschner y Dolores Clavero Cropper, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

<sup>133</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia (Col. Publicaciones del Departamento de Literatura Española, 10), 1983.

<sup>134</sup> Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, «Edad Media y Barroco: una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González», en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, VIII, 2005, pp. 85-101.

Penas Ibáñez<sup>135</sup> analiza cuantitativa y cualitativamente ciertos elementos semánticos y semiológicos en obras dramáticas del Fénix pertenecientes a distintas temáticas.

Profeti<sup>136</sup> edita tres volúmenes —de los que ha sido esencialmente relevante para la presente investigación el segundo de ellos— como resultado de un congreso. Está dedicado íntegramente al teatro lopesco (si bien el tercero contiene algunos trabajos tangencialmente dramáticos, de menor interés en este momento). Destacan «Lope: construcción de espacios dramáticos» (pp. 23-36), de Aurelio González, y «La figura femenina del donaire en el teatro de Lope de Vega» (pp. 75-83), de Paloma Fanconi Villar, de cuyas lecturas se ha extraído una clara diferencia entre la mera información dramática al auditorio y la creación de anagnórisis.

Un volumen dedicado al montaje dramático, a los recursos escenográficos, a la función del personaje colectivo, al ambiente que envuelve las comedias de Lope y al papel que desempeña el público (o, al menos, a lo que se espera de él) es el que firma Jacas Kirschner, para quien, Lope, con «el uso del sonido, de la posición o gesticulación de un personaje y del aparato escénico (tramoyas, bofetones o simples cortinas) logra enmarcar la ensoñación de forma que su público queda involucrado en el desvelamiento de las zonas oscuras del alma de sus jes»<sup>137</sup>.

### 3.2.6. «Perdonen los preceptos»

Procede mencionar algunos trabajos sobre la poética dramática de Lope de Vega y su relación con los preceptos aristotélicos, sobre todo teniendo en cuenta que uno de los capítulos del presente trabajo es, precisamente, la delimitación conceptual y tipológica del recurso de la anagnórisis desde el filósofo griego hasta la contemporaneidad del Fénix.

En concreto, para este estudio han sido de especial interés las investigaciones de Entrambasaguas<sup>138</sup> sobre la polémica que mantuvo Lope con los preceptistas

<sup>135</sup> María Azucena Penas Ibáñez, *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 16), 1996.

<sup>136</sup> Maria Grazia Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*, Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 13, 14, 15), 2000, 3 vols.

<sup>137</sup> Teresa Jacas Kirschner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis (Col. Tamesis; Serie A, Monografías, 171), 1998, p. 137.

<sup>138</sup> Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1958, 3 vols.

aristotélicos. Explica las críticas de teóricos como Alonso López Pinciano y Francisco Cascales al teatro del autor barroco, pero también se centra en las disputas (en ocasiones, por celos) con escritores como Julián de Armendáriz, Miguel de Cervantes, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa y, sobre todo, Pedro de Torres Rámila, quien publicó en 1617 la ya citada *Spongia*, una obra perdida que criticaba la producción e intelecto de Lope y que tuvo su respuesta en la *Expostulatio Spongiae* y otros escritos provenientes de los defensores de Lope.

Más allá del clásico y todavía útil repertorio de poéticas de Prades<sup>139</sup>, Llanos López<sup>140</sup> hace un exhaustivo análisis de la idea de comedia que se tiene en las preceptivas escritas desde la Antigüedad grecolatina (con un amplio estudio de la teoría aristotélica, que excede al propio filósofo) hasta el siglo XVII, donde también se incluyen algunas nociones sobre la agnición.

Ley<sup>141</sup> advierte que Lope leyó a autores como Elio Donato (gramático del siglo IV) y Francesco Robortello (siglo XVI), de donde extrajo algunos juicios para su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Por su parte, González Maestro<sup>142</sup> explica que el Fénix no rompió, ni en el *Arte nuevo* ni en sus textos, con las ideas aristotélicas, sino que respetó la base de la poética del Estagirita, como los conceptos de *causalidad* y *verosimilitud*. El autor sostiene que el opúsculo de Lope es una interpretación barroca de la *Poética* de Aristóteles, el cual basa el hecho teatral en la experiencia dramática y en su recepción.

Green<sup>143</sup> defiende una interesante visión sobre el final de las comedias españolas del Siglo de Oro, que vuelven al orden social preestablecido como resolución a la deformación que efectúa la peripecia en el desarrollo de la pieza. Años

<sup>139</sup> Juana de José Prades, *La teoría literaria (retóricas, poéticas, preceptivas, etc.)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (Col. Monografías Bibliográficas, III), 1954.

<sup>140</sup> Rosana Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros (Col. Perspectivas), 2007.

<sup>141</sup> Charles David Ley, «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, dirección de Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez y Noël Salomon (†), Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Burdeos III, 1971, vol. II, pp. 579-585.

<sup>142</sup> Jesús González Maestro, «Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 193-208.

<sup>143</sup> Otis H. Green, «Lope and Cervantes: *Peripeteia* and Resolution», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, edición de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 249-256.

antes ya proclamó esta postura Parker<sup>144</sup> al considerar el matrimonio de los finales de las obras como garantes de la estabilidad del orden social.

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* es ese breve trabajo de preceptiva dramática que Lope de Vega publicó en 1609. De él se han hecho varias ediciones y se han publicado numerosos estudios, aunque pueden citarse las investigaciones de Rozas López<sup>145</sup> para desentrañar con maestría los distintos aspectos que transmite el opúsculo y de Cañas Murillo<sup>146</sup> para describir el contexto académico en el que surge el tratado.

En cualquier caso, el enfoque de la crítica hacia el teatro de Lope de Vega se ha centrado en varias particularidades (también generalidades) que, en mayor o menor medida, están relacionadas con el recurso de la anagnórisis, estudiado en estas páginas. La riqueza artística del Fénix y las investigaciones científicas sobre su producción han colocado la dramaturgia lopesca en el canon del teatro universal, como estudia García Santo-Tomás<sup>147</sup>.

#### 4. UNA PARCELA OLVIDADA: LA ANAGNÓRISIS

El recurso de la anagnórisis es uno de los más relevantes en todos los géneros y épocas de la historia de la literatura, como ya se ha explicado, a través de varios ejemplos, en el capítulo anterior. Los estudios sobre la agnición en sí misma son muy escasos; la mayoría son parciales y se incluyen en trabajos mayores que requieren un análisis del recurso para el mejor conocimiento de los elementos compositivos de las comedias. Pero es que no existe bibliografía sobre este particular en Lope de Vega más allá de aspectos tangenciales más o menos relacionados con la anagnórisis que no son, en ningún caso, visiones de conjunto, sino monografías y artículos que ahondan sobre elementos adyacentes.

En este epígrafe se da cuenta de algunos estudios que se han publicado sobre la agnición o sobre motivos muy afines a ella en distintos géneros y hasta llegar

<sup>144</sup> Alexander A. Parker, «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», en *The Tulane Drama Review*, vol. 4, 1, 1959, pp. 42-59.

<sup>145</sup> Juan Manuel Rozas López, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería (Col. Temas, 9), 1976.

<sup>146</sup> Jesús Cañas Murillo, «Texto y contexto en el *Arte nuevo* de Lope de Vega», en *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2, 2012, pp. 37-59.

<sup>147</sup> Enrique García Santo-Tomás, *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 421), 2000.

al teatro barroco español que, en cualquier caso, no enfocan al Fénix de forma exhaustiva.

Algunos de esos estudios son un repaso argumental por el contenido de las obras, y explican distintos momentos de su sin destacar su excepcionalidad, exponiendo algún elemento conexo a la agnición, como el desengaño. Este es el caso del trabajo de Fernández<sup>148</sup> a propósito de *Con su pan se lo coma* de Lope.

En otros géneros y épocas sí se ha tratado con mayor amplitud el particular. A propósito de las relaciones de sucesos, Carranza Vera explica que el «recurso de la anagnórisis debía inducir en los lectores u oyentes un sentimiento de sorpresa y de placer que no disminuía por el hecho de que todo se ajustara a un esquema ya previsible y que se conociesen de antemano las identidades de los protagonistas»<sup>149</sup>, además de aportar algunos ejemplos del género que trata y ofrecer algunas características del uso de la agnición, como el arrepentimiento posterior o la pérdida de veracidad histórica al utilizar técnicas narrativas y dramáticas.

Teijeiro Fuentes<sup>150</sup>, por su parte, hace un recorrido por algunas ideas de los tratadistas neoaristotélicos y estudia la anagnórisis en aquellas *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en que aparece el recurso con mayor relevancia, situando su uso en el marco argumental de cada pieza y estableciendo una serie de características funcionales que le permiten distinguir tres tipos de anagnórisis: física, sentimental y de entendimiento.

Sobre el *Quijote* y sus anagnórisis ha escrito Hutchinson, que destaca la importancia del concepto en la *Poética* de Aristóteles y en la literatura europea (donde observa diferencias en el tratamiento). Sostiene que se deben «tener en cuenta sus efectos en la vida de los personajes y su función para los espectadores o res»<sup>151</sup>; recuerda que existen agniciones que no llevan a la verdad (sino a un enga-

<sup>148</sup> Jaime Fernández, «Inquietud, enajenación y desengaño: *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. I, pp. 787-794.

<sup>149</sup> Claudia Carranza Vera, «Reencuentros y peripecias. El recurso de la anagnórisis en relaciones de sucesos españolas de los siglos XVI y XVII», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, edición de Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Universidad de Salamanca (Col. Aquilafuente, 143), 2008, p. 76.

<sup>150</sup> Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 539-570.

<sup>151</sup> Steven Hutchinson, «Anagnórisis en las novelas de Cervantes (DQI, 42)», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, edición de Anthony Close, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 346.



ño) y, tras ofrecer una lista con anagnórisis de la magna obra de Cervantes, analiza un ejemplo concreto.

El teatro cervantino supuso un salto cualitativo en la concepción de la anagnórisis como componente del género dramático, y a propósito de *El cerco de Numancia*, Reed advierte que «in engaging his audience in the moment of tragic recognition, he redefines the classical idea of anagnorisis in baroque terms, extending it beyond the artistic framework of the play to incorporate the theatrical public»<sup>152</sup>, confiriendo a los espectadores un papel mucho más destacado en los descubrimientos.

Garrido Camacho<sup>153</sup> publicó un trabajo que analiza en su generalidad el recurso de la anagnórisis en el teatro español del siglo XVI. Las primeras páginas están dedicadas a la poética, donde explica, sucintamente, cómo fue tratada la agnición en las preceptivas de algunos teóricos del Siglo de Oro. La autora desarrolla las anagnórisis que encuentra en el teatro renacentista y aclara que a finales del siglo XV y principios del XVI no aparecen muchas agniciones porque los dramaturgos no se guían por la *Poética* de Aristóteles, circunstancia que cambia tras su redescubrimiento y traducción a finales de dicha centuria y en el Barroco. Esto explicaría que la producción de Lope de Vega (a pesar de ser un autor de masas) no esté realmente tan alejada de las ideas aristotélicas, como algunas veces se ha sostenido desde la crítica.

En cuanto al uso del recurso en el teatro barroco, Oriol Serrés<sup>154</sup> lo relaciona con el racionalismo como medio para conocer la realidad del mundo. Hace un breve repaso por conceptos de la filosofía de Descartes, otorgando a la razón la potestad de ser el único procedimiento capaz de solucionar engaños de los sentidos. Aplica estas nociones a la dramaturgia barroca y la enfrenta a la romántica, que utiliza el recurso para desarrollar la idea del destino.

Un breve trabajo de Garrido Camacho<sup>155</sup> analiza la anagnórisis en *Las firmeszas de Isabela*, de Luis de Góngora, y en *Cómo ha de ser el privado*, de Francisco de

<sup>152</sup> Cory A. Reed, «Identity Formation and Collective Anagnorisis in *Numancia*», en *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 5, 2003, p. 74.

<sup>153</sup> Patricia Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis (Col. Támesis; Serie A, Monografías, 176), 1999.

<sup>154</sup> Caridad Oriol Serrés, «La anagnórisis y su interrelación con el pensamiento e ideología de la época en la “Loa curiosa de Carnestolendas” de Juan Bautista Diamante», en *RILCE*, VI, 2, 1990, pp. 309-326.

<sup>155</sup> Patricia Garrido Camacho, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), edición de María Cruz García de Enterría y Alicia

Quevedo, todo ello precedido por una revisión teórica desde Aristóteles hasta algunos comentaristas. Además, destaca conceptos como el de *maravilla* y el de *admiratio*.

Llevado a cabo por Stroud, *La dama duende* de Calderón de la Barca fue objeto de un estudio a caballo entre filosofía social y conceptos teóricos dramáticos. El investigador señala que doña Ángela ejerce malas acciones «against God or the devil, or even against any laws, but simply against social convention and custom»<sup>156</sup> en una sociedad que la absorbe (obviando su individualidad racional) y que está basada en principios que premian el honor frente al amor, la apariencia frente al contenido y el hombre frente a la mujer. Esta polarización es apreciada en la obra, según Stroud, a partir de la última anagnórisis que aparece.

Pascual Barciela<sup>157</sup> ha estudiado el recurso en otra obra calderoniana: *El mayor encanto, amor*. El autor del artículo, además de contextualizar la obra con precisión, analiza la agnición en esta comedia mitológica desde tres funciones semióticas principales: semántica (a través de las identidades), sintáctica (con la resolución del conflicto) y pragmática (conmoviendo los ánimos del auditorio).

Engaños, máscaras, disfraces y cambios de nombre están en la base de innumerables artificios previos al desencadenamiento de una anagnórisis dramática. Además de lo ya descrito, el volumen coordinado por Lobato recoge numerosos trabajos que abundan en los recursos del disfraz y de las máscaras (además de las identidades), y lo hace desde los contextos de la fiesta teatral barroca y los espacios de representación hasta la producción de algunos de los dramaturgos más celebrados: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Agustín Moreto y Rojas Zorrilla. Para este trabajo han sido de especial importancia las cinco investigaciones publicadas en el epígrafe «Cambios de identidad en el teatro de Lope de Vega» (situado entre las páginas 173 y 257), las cuales analizan los fingimientos de identidades que suelen desvelarse al final de las comedias (incluyendo especificidades como la fingida locura)<sup>158</sup>, las distintas máscaras o caretas que sirven para ocultar

Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, tomo 1, pp. 661-668.

<sup>156</sup> Matthew David Stroud, «Social-comic *anagnorisis* in *La dama duende*», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 29, 2, Fall 1977, p. 98.

<sup>157</sup> Emilio Pascual Barciela, «A propósito de la *anagnorisis* en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, Número Especial, 2012, pp. 89-103.

<sup>158</sup> Mariateresa Cattaneo, «El cambio de identidad en el juego teatral de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coordinación de María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 175-187.

identidades de personajes y transportarlos a esa realidad de la comedia que es mundo en sí mismo<sup>159</sup>, las alteraciones de identidad sin la necesidad de acudir al disfraz<sup>160</sup>, los elementos intelectuales o simbólicos que permiten conocer la identidad de un noble que desea ocultarla<sup>161</sup> y la función de la máscara como elemento de ocultación que permite una transformación de la propia personalidad<sup>162</sup>.

La parquedad o casi inexistencia de un corpus bibliográfico completo –o siquiera suficiente– sobre el recurso de la anagnórisis justifica la pertinencia del presente trabajo, que pretende cubrir una importante parcela de la investigación literaria.

<sup>159</sup> Debora Vaccari, «Máscara fue mi locura, / mis mudanzas acabé: las máscaras en el teatro del primer Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 189-205.

<sup>160</sup> Roberta Alvití, «El domine Lucas: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 207-216.

<sup>161</sup> Delia Gavela, «Obras hacen linaje o la fuerza de la sangre: identidades ocultas en la producción lopesca», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 217-234.

<sup>162</sup> Guillermo Serés Guillén, «La virgo bellatrix y sus disfraces masculinos en *La varona castellana*, de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., 235-257.



**CAPÍTULO III**  
**EL CONCEPTO DE *ANAGNÓRISIS* DESDE LA PRECEPTIVA**



## 1. LA DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO

En este capítulo se analiza la evolución que ha experimentado el concepto de *anagnórisis* a lo largo de la historia, tanto en diccionarios como en preceptivas, de tal modo que se llegue a una definición concreta y válida para los límites de este trabajo, la cual es ofrecida en el capítulo siguiente.

En su uso por el filósofo heleno Aristóteles, el término *anagnórisis* procede del griego *ἀναγνώρισις, ἀναγνώρισεως* ('reconocimiento'), y este del verbo *ἀναγνωρίζω* ('reconocer'). Las traducciones y los tratados latinos sobre la teoría dramática emplean el de *agnición*, del latín *agnitio, agnitiōnis* ('reconocimiento'), del verbo *agnosco, agnōvi, agnitum* ('reconocer'). Así, debe advertirse la utilización sinonímica que se hace, en este trabajo, de los vocablos *anagnórisis*, *agnición* y *reconocimiento*.

Aunque estas voces no resultaban novedosas —especialmente para los eruditos y tratadistas de literatura—, el término *agnición* no aparece registrado en algunos de los diccionarios, vocabularios y lexicones más conocidos de varias centurias: el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija (1495), el *Vocabulista arávigo en letra castellana* de fray Pedro de Alcalá (1505), el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas (1570), la *Bibliothecae Hispanicae pars altera* de Richard Percival (1591), el *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* de Juan Palet (1604), el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Oudin (1607), el *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española* de Girolamo Vittori

(1609), el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611), el *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* de Francisco del Rosal (1611), el *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs* de John Minsheu (1617), el *Vocabolario español-italiano* de Lorenzo Franciosini (1620), el *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto* de Nicolás Mez de Braidenbach (1670), el *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae* de Baltasar Henríquez (1679), el *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* de Francisco Sobrino (1705), el *A new Spanish and English Dictionary* de John Stevens (1706), el *Diccionario castellano y portuquez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua latina* de Raphael Bluteau (1721) o el *Tesoro de la lengua castellana* de Juan Francisco Ayala Manrique (1729).

Ni siquiera está recogido en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1726-1739), aunque en este caso se recurre a Alonso López Pinciano como autoridad para ejemplificar la agnición; *sub voce* ‘repentino’, con la definición que este da de *agnición* en su *Philosophía antigua poética* de 1596: «Agnición ò reconocimiento, se dice una noticia súbita y *repentina* de alguna cosa»<sup>163</sup>. Además, *sub voce* ‘reconocimiento’ se explica que procede del latín «*Recognitio. Agnitio*»<sup>164</sup>. En cualquier caso, hasta ese momento no se han registrado entradas de *anagnórisis* o *agnición*.

Una segunda e incompleta edición del *Diccionario de Autoridades*, que se limitó a las dos primeras letras del alfabeto en un solo volumen publicado en el año 1770, recogió la primera entrada propia para *agnición* y ofreció la siguiente definición:

en la Tragedia y Comedia es el reconocimiento de una persona, cuya calidad se ignoraba, y al fin se descubre con repentina mudanza de fortuna,<sup>165</sup>

que se mantuvo prácticamente inalterable en las veinte primeras ediciones del *Diccionario de la lengua española*, hasta la de 1984. Esta definición es similar a la que proponen el *Diccionario de la lengua castellana* de Núñez de Taboada (1825), el *Gran diccionario de la lengua española* de Adolfo de Castro (1852), el *Diccionario enciclopédico*

<sup>163</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 3), 1979, tomo III, s. v. ‘REPENTINO, NA’.

<sup>164</sup> *Ibid.*, s. v. ‘RECONOCIMIENTO’.

<sup>165</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Joachin Ibarra, 1770, tomo I, s. v. ‘AGNICION’.



dico de la lengua castellana de Elías Zerolo (1895), el *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* de Miguel de Toro (1901), el *Gran diccionario de la lengua castellana* de Aniceto de Pagés (1902), el *Diccionario de la lengua española* de José Alemany y Bolufer (1917), el *Diccionario general y técnico hispanoamericano* de Manuel Rodríguez-Navas (1918) y el *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, publicado por la Real Academia Española en sus ediciones, ambas incompletas, de 1933 y de 1960-1996.

Las ediciones vigesimoprimera y vigesimosegunda del *Diccionario* académico, de 1992 y 2001, respectivamente, sustituyen la idea de «calidad» por la de «identidad»<sup>166</sup> en sus definiciones de *agnición*, un concepto más amplio para el reconocimiento de un personaje que ya había sido adelantado por María Moliner en su *Diccionario de uso del español* (1966-1967)<sup>167</sup>. Sin embargo, la vigesimotercera edición, de 2014, traslada al lector, al consultar *agnición*, a la entrada de la voz *anagnórisis*, resumiendo que es el «reencuentro de dos personajes»<sup>168</sup>.

Por su parte, el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* de Esteban de Terreros (1786-1793) sintetiza su definición en «conocimiento» y hace una alusión al «*Exam. Lit. del Seminario de Nobles, año de 1764*»<sup>169</sup>. Este texto contiene una serie de preguntas sobre varias disciplinas que los alumnos de dicha institución debían responder. En concreto, en el apartado V («Sobre la Poesía en general») de la primera materia («Rhetorica») tenía que explicar «Qué es Agnicion? De cuántas maneras es, y cuál es la mejor para un Poema. Qué egemplos hay de buenas nes?»<sup>170</sup>.

La consecuencia de entender la *agnición* como «destino»<sup>171</sup> o «mudanza de fortuna»<sup>172</sup> también es mencionada por el *Diccionario nacional o Gran diccionario*

<sup>166</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, s. v. 'agnición'.

<sup>167</sup> Vid. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5), 2007, vol. I, s. v. 'agnición'. El concepto de 'identidad' aparece desde la primera edición del diccionario.

<sup>168</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, s. v. 'agnición'.

<sup>169</sup> Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786, tomo I, s. v. 'AGNICION'.

<sup>170</sup> *Egercicios Literarios ó Examen, que harán algunos caballeros seminaristas de las facultades que se enseñan en este Real Seminario de Nobles, en Madrid, bajo la dirección de los PP.º de la Compañía de Jesús*, Madrid, Joachin Ibarra, 1764, p. 4.

<sup>171</sup> Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario Nacional ó Gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid/París, Establecimiento de Mellado, 1853, tomo I, s. v. 'Agnicion'.

*clásico de la lengua española* de Ramón Joaquín Domínguez y el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de Gaspar y Roig, respectivamente, publicados ambos en el año 1853.

Existieron algunos textos que, sin ser tratados de preceptiva, también ofrecieron definiciones de algunos conceptos, de un modo más completo que las vertidas en diccionarios, como sucede en el caso de la ‘agnición’, de la que el *Diario de los literatos de España* (1738) dice que

es el passage improviso del desconocimiento al conocimiento de una persona, ò de alguna especial calidad suya, ò de algun hecho, de donde resulte la amistad, ò enemistad de las Personas, que son destinadas à ser felices, ò infelices en el Drama<sup>173</sup>,

explicando más adelante que

el mismo Aristoteles, refiere todos los modos con que se puede hacer la *Agnicion*, que son, ò por señales, palabras, ù obras propias, ò por medio de otras personas, sin cooperacion suya.<sup>174</sup>

Mucho menor ha sido la aparición del vocablo *anagnórisis* en los diccionarios, siendo uno de los primeros en recogerlo el *Suplemento al tomo primero* del *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de Gaspar y Roig (1853), para quien es el «reconocimiento por lo general imprevisto entre dos o más personas, que acaba por producir un cambio en su situación respectiva»<sup>175</sup>. Esta definición es aprovechada por el *Diccionario de la lengua española* de José Alemany y Bolufer (1917) y por la Real Academia Española, que incluye el término en su *Diccionario de la lengua*

<sup>172</sup> Gaspar y Roig (ed.), *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas, en el lenguaje común antiguo y moderno; las de ciencias, artes y oficios; las notables de historia biografía, mitología y geografía universal, y todas las particularidades de las provincias españolas y americanas*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Col. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1853, tomo I, s. v. ‘AGNICION’.

<sup>173</sup> *Diario de los literatos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1738, tomo IV, p. 36.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>175</sup> Gaspar y Roig (ed.), *Suplemento al tomo primero*, en *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas, en el lenguaje común antiguo y moderno; las de ciencias, artes y oficios; las notables de historia biografía, mitología y geografía universal, y todas las particularidades de las provincias españolas y americanas*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Col. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1853 [sic], tomo I, s. v. ‘ANAGNORISIS’.

española a partir de la décima primera edición, la de 1869<sup>176</sup>, permaneciendo la acepción invariable hasta la de 1984 (vigésima edición). Las posteriores, de 1992 y 2001, remiten a *agnición* desde la entrada *anagnórisis*, como ya hicieran el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de Elías Zerolo (1895), el *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* de Miguel de Toro (1901), el *Gran diccionario de la lengua castellana* de Aniceto de Pagés (1902) y el *Diccionario general y técnico hispanoamericano* de Manuel Rodríguez-Navas (1918).

El académico *Diccionario Histórico de la Lengua Española* sigue la definición del diccionario usual de la institución para la edición de 1933 y, para la de 1960-1996; además de la «identidad», recoge como *anagnórisis* el «descubrimiento de algo que sorprende»<sup>177</sup>.

El *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1966-1967) explica, por su parte, que la *anagnórisis* es «en la trama de una obra literaria, sobre todo teatral, episodio en que se produce el reconocimiento de una persona por otra»<sup>178</sup>, donde extiende su aplicación, como en el caso de la voz *agnición*, más allá del género teatral, aunque reconoce que en la dramaturgia tiene mayor o más efectivo tratamiento.

En la vigesimotercera edición del *Diccionario de la lengua española*, que la Real Academia Española publicó en 2014, se observa un cambio interesante, y es que si anteriormente figuraba en todas estas obras lexicográficas la voz *agnición* con una frecuencia de uso mayor, en esta ocasión dicha entrada remitirá a *anagnórisis*, que ya ofrece incluso dos acepciones para el concepto:

(Del gr. ἀναγνώρισις *anagnórisis* ‘acción de reconocer’). f. 1. *Ret.* Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado. || 2. Reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros.<sup>179</sup>

Sí recoge *anagnórisis* el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (1996):

<sup>176</sup> Aunque el *Suplemento al tomo primero* de Gaspar y Roig esté fechado en 1853, la acepción fue añadida con posterioridad a la publicación de la décima primera edición del *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española, de 1869.

<sup>177</sup> Real Academia Española, *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1988, tomo II, fasc. 18, s. v. ‘anagnórisis’.

<sup>178</sup> Moliner, *op. cit.*, vol. I, s. v. ‘anagnórisis’.

<sup>179</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, s. v. ‘anagnórisis’.

Palabra griega con la que, en el teatro, se designaba el hecho del *reconocimiento* de un personaje por otro, circunstancia que provocaba el desenlace del conflicto, un desenlace que podía ser feliz (en el caso de la comedia) o desgraciado, como ocurre en la tragedia [...]. Este recurso es utilizado como núcleo generador de la fábula en la novela bizantina de la época helenística y medieval [...]. Dicho procedimiento aparece, igualmente, en las novelas de caballerías, el teatro y la novela de los Siglos de Oro (p. e., *La dama duende*, de Calderón, *La gitanilla*, de Cervantes) y en el Romanticismo.<sup>180</sup>

Esta obra lexicográfica específica, en las entradas de *agnición* de *reconocimiento*: «Véase ANAGNÓRISIS»<sup>181</sup>.

Por su parte, el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1990) de Patrice Pavis no recoge ni *agnición* ni *anagnórisis*, pero sí la voz *reconocimiento*, de la que explica que «en la teoría clásica del drama es frecuente que un personaje sea reconocido por otro, lo cual desenlaza el conflicto disipándolo (éste es el caso de la comedia) o concluyéndolo trágicamente»<sup>182</sup>, aunque asume que es sinónimo del término *anagnórisis*.

A pesar de las distintas especificidades, que no ofrecen definiciones muy dispares o contrarias, parece que todas caen en la síntesis que cabe esperar de la acepción de un diccionario, pero que no es suficiente para abordar el recurso en el presente trabajo; por ello procede explicar, en este punto, qué pensaban los preceptistas teóricos desde Aristóteles y hasta la contemporaneidad de Lope Félix de Vega Carpio sobre la *anagnórisis*. De esta manera será posible obtener un concepto mucho más amplio y válido para este estudio.

## 2. LA EVOLUCIÓN TEÓRICA DESDE LA REFLEXIÓN POÉTICA

El recurso de la *anagnórisis* tuvo mucha importancia en la dramaturgia del Siglo de Oro, y no es menos cierto que se trataba de un elemento constitutivo de

<sup>180</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza (Col. El libro universitario. Referencia. Filología y Lingüística, 2), 1999, s. v. 'Anagnórisis'.

<sup>181</sup> *Ibid.*, s. v. 'Agnición' y 'Reconocimiento'.

<sup>182</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós (Col. Paidós Comunicación, 10), 1990, s. v. 'Reconocimiento'.

muchas obras, de varios géneros, que se compusieron a lo largo de los siglos. Partiendo del filósofo griego Aristóteles, primer gran estudioso de este concepto, a lo largo de las siguientes páginas se analiza la evolución que tuvo desde sus planteamientos iniciales, en el siglo IV a. C., hasta la segunda mitad del siglo XVIII<sup>183</sup>, pasando por una serie de obras de comentaristas y tratadistas de los siglos XVI y XVII que, en varias ocasiones, ampliaron las ideas del Estagirita proponiendo distintas definiciones y clasificaciones. En algunos casos, las aportaciones de los comentaristas neoaristotélicos no fueron excluyentes entre sí; es más, algunos se nutrieron de las ideas de sus predecesores y no de las de Aristóteles, lo que reverteió en una complicación de las teorías de la corriente aristotélica, circunstancia que suscitó polémicas notables, como las que se desarrollaban en las academias y justas literarias, en las que llegó a participar el propio Lope de Vega.

Más allá de las teorías y doctrinas expuestas en la Antigüedad clásica greco-latina, los comentaristas neoaristotélicos del siglo XVI eran, eminentemente, italianos. Sin embargo, sobre todo a partir de la obra de Alonso López Pinciano, a finales de esa centuria, los teóricos españoles se incorporaron en masa a esta tradición<sup>184</sup>, incluido el Fénix de los Ingenios. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, por su parte, fueron los pensadores franceses los que tomaron el relevo en la hegemonía crítica.

Para conocer la evolución del concepto de agnición, sus características y tipología, desde Aristóteles hasta el siglo XVIII, se han seleccionado las siguientes treinta y seis poéticas y tratados teóricos:

1. *Poética*, de Aristóteles<sup>185</sup> (siglo IV a. C.).
2. *Epístola a los Pisones* o *Arte poética*, de Quinto Horacio Flaco<sup>186</sup> (siglo I a. C.).
3. *Ars grammatica*, de Diomedes<sup>187</sup> (siglo IV d. C.).

<sup>183</sup> A partir de esta centuria la alta consideración del recurso de la anagnórisis en los textos de preceptiva decayó notablemente, pues se pensaba que era inverosímil. Sin embargo, los autores han seguido utilizando este mecanismo en sus obras hasta hoy.

<sup>184</sup> También hubo algunos españoles que trataron previamente sobre este particular, como Bartolomé de Torres Naharro o Antonio Lulio.

<sup>185</sup> Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos (Col. Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 14), 2010.

<sup>186</sup> Quinto Horacio Flaco, *Arte poética y otros textos de teoría y crítica literarias*, edición de Manuel Mañas Núñez, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Textos UEx, 10), 2006.

<sup>187</sup> Diomedes, *Ars grammatica*, en *Grammatici Latini*, edición de Heinrich Keil, Hildesheim, Georg Olms, 1961, vol. I, pp. 299-529.

4. *De Comoedia et Tragoedia*, de Elio Donato y Evancio<sup>188</sup> (siglo IV d. C.).
5. *In Terentium Prenotamenta*, de Jodoco Badio Ascensio<sup>189</sup> (1502).
6. «Prohemio» de la *Propalladia*, de Bartolomé de Torres Naharro<sup>190</sup> (1517).
7. Dedicatoria «Al clementissimo et invitissimo Imperatore V Carlo Massimo» de *L'Italia liberata dai Goti*, de Giovan Giorgio Trissino<sup>191</sup> (1547-1548).
8. *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber à nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi*, de Francesco Robortello<sup>192</sup> (1548).
9. *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, de Bernardo Segni<sup>193</sup> (1549).
10. *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de ridiculis et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, de Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi<sup>194</sup> (1550).

<sup>188</sup> Elio Donato, *Commentum Terenti*, edición de Paul Wessner, Stuttgart, B. G. Teubner (Col. Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana. Scriptores romani, 1295-1297), 1962-1966, 3 vols.

<sup>189</sup> Jodoco Badio Ascensio, *In Terentium Prenotamenta*, traducción de José Manuel Ruiz Vila, en Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, edición de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 728), 2013, pp. 995-1082.

<sup>190</sup> Torres Naharro, «Prohemio», en *Obra completa, op. cit.*, pp. 7-9.

<sup>191</sup> Giovan Giorgio Trissino, «Al clementissimo et invitissimo Imperatore V Carlo Massimo», en *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, tomo I, [pp. XXXVII-XLI].

<sup>192</sup> Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber à nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1548. Para un estudio y una edición moderna del tratado *Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia* de Robortello, incluido en dicha obra, *vid.* María José Vega Ramos, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1997.

<sup>193</sup> Bernardo Segni, *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1549.

<sup>194</sup> Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de ridiculis et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1550.

11. *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, de Giovan Battista Giraldi Cinthio<sup>195</sup> (1554).
12. *I romanzi divisi in tre libri. Ne quali della Poesia; & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, e Giovan Battista Pigna<sup>196</sup> (1554).
13. *De oratione libri septem. Quibus non modo Hermogenes ipse totus, verumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, de Antonio Lulio<sup>197</sup> (1558).
14. *De poeta libri sex*, de Antonio Sebastiani Minturno<sup>198</sup> (1559).
15. *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes graecis vocibus auctoris. Iisdemque ad verbum latine expressis*, de Piero Vettori<sup>199</sup> (1560).
16. *Poetices libri septem: I, Historicus. II, Hyle. III, Idea. IIII, Parascève. V, Criticus. VI, Hypercriticus. VII, Epinomis*, de Giulio Cesare Scaligero<sup>200</sup> (1561).
17. *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*, de Antonio Sebastiani Minturno<sup>201</sup> (1563).

<sup>195</sup> Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, edición de Susanna Villari, Mesina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Col. Biblioteca Umanistica, 4), 2002.

<sup>196</sup> Giovan Battista Pigna, *I romanzi divisi in tre libri. Ne quali della Poesia; & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1554.

<sup>197</sup> Antonio Lulio, *De oratione libri septem. Quibus non modo Hermogenes ipse totus, verumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basilea, Johannes Oporino, 1558.

<sup>198</sup> Antonio Sebastiani Minturno, *De poeta libri sex*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1559.

<sup>199</sup> Piero Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes graecis vocibus auctoris. Iisdemque ad verbum latine expressis*, Florencia, Hijos de Bernardo Giunta, 1560.

<sup>200</sup> Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem: I, Historicus. II, Hyle. III, Idea. IIII, Parascève. V, Criticus. VI, Hypercriticus. VII, Epinomis*, Lyon, Antoine Vincent, 1561.

<sup>201</sup> Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*, Nápoles, Stamperia di Gennaro Muzio, 1725.

18. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, de Lodovico Castelvetro<sup>202</sup> (1570).
19. *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele. Con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, de Alessandro Piccolomini<sup>203</sup> (1575).
20. *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche*, de Giason Denores<sup>204</sup> (1587).
21. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, de Torquato Tasso<sup>205</sup> (1587).
22. *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*, de Giason Denores<sup>206</sup> (1588).
23. *Philosophía antigua poética*, de Alonso López Pinciano<sup>207</sup> (1596).
24. *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los métodos y estilos que en sus obras debe seguir el poeta. El decoro y adorno de figuras que deben tener, y todo lo más a poesía tocante, significado por el Cisne, insignia preclara de los poetas*, de Luis Alfonso de Carvallo<sup>208</sup> (1602).
25. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope Félix de Vega Carpio<sup>209</sup> (1609).
26. *De tragoediae constitutione liber. In quo inter caetera, tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, de Daniel Heinsio<sup>210</sup> (1611).

<sup>202</sup> Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, edición de Werther Romani, Roma/Bari, Gius. Laterza & figli (Col. Scrittori d'Italia, 264, 265), 1978-1979, 2 vols.

<sup>203</sup> Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele. Con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, Venecia, Giovanni Guarisco y Compañía, 1575.

<sup>204</sup> Giason Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche*, Padua, Paulo Meietti, 1587.

<sup>205</sup> Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de Luigi Poma, Bari, Gius. Laterza & figli (Col. Scrittori d'Italia, 228), 1964.

<sup>206</sup> Giason Denores, *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*, Padua, Paulo Meietti, 1588.

<sup>207</sup> Alonso López Pinciano, *Obras completas, I. Philosophía Antigua Poética*, edición de José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio Castro (Col. Biblioteca Castro), 1998.

<sup>208</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, edición de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger (Col. Ediciones críticas. Teatro del Siglo de Oro, 82), 1997.

<sup>209</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 313), 2011.

<sup>210</sup> Daniel Heinsio, *De tragoediae constitutione liber. In quo inter caetera, tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, Joannes Balduinus, 1611.



27. *Tablas poéticas*, de Francisco Cascales<sup>211</sup> (1617).
28. *El mejor principe Traiano Augusto. Su Filosofia Politica, Moral, y Economica; deducida y traduzida del Panegyrico de Plinio, ilustrado con margenes y discursos*, de Francisco de Barreda<sup>212</sup> (1622).
29. *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, de Jusepe Antonio González de Salas<sup>213</sup> (1633).
30. *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo. Describe su legitimo Filosofo. Dialogos morales, sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza, i las Letras*, de Antonio López de Vega<sup>214</sup> (1641).
31. *Poeticarum institutionum libri tres*, de Gerardo Juan Vosio<sup>215</sup> (1647).
32. *La pratique du théâtre*, de François Hédelin, abad d'Aubignac<sup>216</sup> (1657).
33. *Arte poética*, de Nicolás Boileau<sup>217</sup> (1674).
34. *La Poétique d'Aristote, contenant les regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en français, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*, de André Dacier<sup>218</sup> (1692).
35. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, de Ignacio de Luzán<sup>219</sup> (1737).
36. *Poétique française*, de Jean-François Marmontel<sup>220</sup> (1763).

<sup>211</sup> Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*, Madrid, Taurus (Serie Lingüística y poéticas. Persiles, 190), 1988.

<sup>212</sup> Francisco de Barreda, *El mejor principe Traiano Augusto. Su Filosofia Politica, Moral, y Economica; deducida y traduzida del Panegyrico de Plinio, ilustrado con margenes y discursos*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622.

<sup>213</sup> Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, edición de Luis Sánchez Lailla, Kassel, Reichenberger (Col. Ediciones críticas. Teatro del Siglo de Oro, 130, 131), 2003, 2 vols.

<sup>214</sup> Antonio López de Vega, *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo. Describe su legitimo Filosofo. Dialogos morales, sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza, i las Letras*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641.

<sup>215</sup> Gerardo Juan Vosio, *Poeticarum institutionum libri tres*, edición de Jan Bloemendal, Leiden, Brill (Col. Mittellateinische Studien und Texte, 41), 2010, 2 vols.

<sup>216</sup> Abad d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, edición de Hélène Baby, París, Honoré Champion (Col. Champion Classiques. Littératures, 22), 2011.

<sup>217</sup> Aristóteles, Horacio y Boileau, *Poéticas*, edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional (Col. Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 37), 1984.

<sup>218</sup> André Dacier, *La Poétique d'Aristote, contenant les regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en français, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*, París, Claude Barbin, 1692.

<sup>219</sup> Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 624), 2008.

Las referencias a la anagnórisis presentes en los textos teóricos anteriores pueden organizarse en cuatro grandes grupos, los cuales permiten establecer unas bases de comparación estructuradas y fiables que facilitan la aprehensión de las particularidades evolutivas del concepto. Así, con subdivisiones que se explican más adelante, las reflexiones teóricas sobre la agnición responden a lo que se ha denominado *marco conceptual*, *marco tipológico*, *marco aplicativo* y, por último, a *otras consideraciones*.

## 2.1. El marco conceptual

### 2.1.1. La definición de anagnórisis

La base conceptual del recurso de la anagnórisis, vigente durante siglos, fue establecida por Aristóteles en su *Poética*, aunque hay tener en cuenta que el género dramático que analiza el filósofo en su obra es el de la tragedia (al menos en el texto que ha llegado hasta hoy):

agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio.<sup>221</sup>

El Estagirita define el concepto como un proceso, y conlleva una serie de consecuencias en la fábula más allá del propio descubrimiento de la verdad, como son el cambio de sentimientos o el de fortuna.

Los comentaristas posteriores insistieron en esta definición, pero, por otro lado, introdujeron algunas matizaciones dignas de mención. Fue siempre entendida como parte de la fábula, como sostuvieron Bernardo Segni («la diffinisce come parte della Favola»<sup>222</sup>) o Giovan Battista Giraldi Cinthio, quien explicó que, tanto la peripecia como la agnición eran «due cose alla favola necessarie»<sup>223</sup>.

Ese mismo autor trató sobre una de las matizaciones más interesantes que se han apostillado a la definición de Aristóteles: la ignorancia. Ciertamente, el filósofo heleno recoge que el reconocimiento debe producirse desde la ignorancia o el desconocimiento, como también sostuvieron Francesco Robortello:

<sup>220</sup> Jean-François Marmontel, *Poétique Française*, París, Lesclapart, 1763, vol. II.

<sup>221</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 164.

<sup>222</sup> Segni, *op. cit.*, p. 317.

<sup>223</sup> Giraldi Cinthio, *op. cit.*, pp. 264-265.

est autem agnitio mutatio facta ex ignoratione in cognitione  
nam qui agnoscit aliquid per agnitionem, acquirit cognitionem  
eius, quod ignorabat,<sup>224</sup>

o Giovan Battista Pigna («trappassamento dal non saper prima una cosa al saperla dopo»<sup>225</sup>). Más tarde, Torquato Tasso también define la anagnórisis como «trapasso dall'ignoranza alla conoscenza»<sup>226</sup>.

Alessandro Piccolomini ya apreciaba que las denominaciones y las definiciones debían ajustarse a lo que realmente significaban. En este sentido, distinguió claramente entre *conocimiento* y *reconocimiento*, arguyendo que la aparición de uno u otro fenómeno respondía a la información previa que tenían los personajes implicados, es decir, a si la identidad de otro personaje, por ejemplo, les era ignota o no. En el primer caso habría un *conocimiento* de algo o de alguien producido como consecuencia de una revelación que satisface una ignorancia previa por parte del destinatario; en el segundo, si los agonistas ya conocían la identidad de una persona y la descubren nuevamente es porque «ignorantia sia lungamente durata»<sup>227</sup>, y por eso se desarrollaría un *re-conocimiento*. Gerardo Juan Vosio es de la misma opinión («post longi temporis ignorantiam cognitio»<sup>228</sup>). En cualquier caso, para Piccolomini, la duración de la ignorancia provoca recursos dramáticos diferentes. Hoy se entendería que una ignorancia de larga duración es un olvido, aunque parece que Piccolomini no se atreve a utilizar este término porque ya Robortello recogió que

docte adnotat Philoponus<sup>229</sup> inter cognitionem, & ignorantiam  
non intercedere oblivionem; nam si intercederet, iam non esset  
appellanda agnitio, sed reminiscencia,<sup>230</sup>

y Robortello ya se había convertido en una autoridad incuestionable.

Lodovico Castelvetro, a propósito de la ignorancia, reprocha a Aristóteles que no la trate convenientemente en la *Poética* («e non fa parola dell'ignoranza

<sup>224</sup> Robortello, *op. cit.*, p. 108.

<sup>225</sup> Pigna, *op. cit.*, p. 27.

<sup>226</sup> Tasso, *op. cit.*, p. 37.

<sup>227</sup> Piccolomini, *op. cit.*, p. 168.

<sup>228</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 230.

<sup>229</sup> Juan Filópono fue un filósofo bizantino que vivió los últimos años del siglo V d. C. y los dos primeros tercios del VI. Escribió comentarios a algunas obras de Aristóteles.

<sup>230</sup> Robortello, *op. cit.*, p. 109.

[...]; della quale noi al presente facciamo due maniere»<sup>231</sup>), y aprovecha para clasificar la ignorancia (el paso previo para la agnición) en dos modos: la del hecho y la de la persona. En el primer caso, los hechos ignorados pertenecerán o no a la persona ignorante, en el segundo, el desconocimiento provocará consuelo o dolor en la persona ignorante.

Otros autores también opinaron sobre el papel del olvido en los reconocimientos, pero se trata más adelante, en el epígrafe dedicado a la tipología, porque los tratadistas hicieron estas referencias cuando trataron de los modos de la anagnórisis.

En su definición, Aristóteles recurría a la amistad y al odio y a la dicha y al infortunio para citar algunas consecuencias que las anagnórisis pueden provocar en la vida de los personajes. El mantenimiento de este tipo de resultados también está presente, por ejemplo, en Antonio Sebastiani Minturno, para quien la agnición «sive benevolentiam, sive odium attingat»<sup>232</sup> o «che a benivolenza, o che ad odio si dirizzi»<sup>233</sup>. Un año antes de la primera cita precedente, Antonio Lulio recogió, igualmente, los efectos de la anagnórisis, pero completó la información aristotélica expresando qué debe producir en el público:

unde ex odio in amicitiam, ex felicitate in miseriam vel contra incidatur. debetque semper actio haec misericordiam aut metum praeparare: alioqui frigeat commentum.<sup>234</sup>

Con esta afirmación se insiste en la necesidad de que la obra, a través de su acción o su fábula, guarde expectación e interés para el público, retomando, por cierto, una idea de cuño aristotélico que desarrollará Horacio con mejor fortuna. Cabe relacionar el componente de expectación con la recomendación de que el final de las piezas se retrase lo más posible.

Los teóricos españoles, desde los años finales del siglo XVI y hasta el XVIII, especialmente a partir de Alonso López Pinciano, introdujeron la noción de *imprevisión* en el proceso de una anagnórisis. Para Pinciano, por ejemplo, «recono-

<sup>231</sup> Castelvetro, *op. cit.*, vol. I, p. 326.

<sup>232</sup> Minturno, *De poeta libri sex, op. cit.*, p. 127.

<sup>233</sup> Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti, op. cit.*, p. 43.

<sup>234</sup> Lulio, *op. cit.*, p. 522.

cimiento se dice una noticia subita y repentina»<sup>235</sup>, mientras que para Francisco Cascales, otro de los teóricos españoles más influyentes, debe producirse «inopinadamente»<sup>236</sup>. El respetado neoclásico Ignacio de Luzán definía la anagnórisis del siguiente modo:

agnición o reconocimiento, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama.<sup>237</sup>

Como se ha explicado con anterioridad, hubo comentaristas que extendieron los preceptos de Aristóteles más de lo que otros autores, más puristas y defensores de la originalidad del Estagirita, deseaban, y por ello atacaron a tratadistas tan prestigiosos como Daniel Heinsio, que se atrevió a disponer una división de la agnición en *simple* y *doble* en función del número de personajes que intervenían en ella («*quae Simplex, quae Duplex*»<sup>238</sup>). Algunos años más tarde esta particularidad fue recogida por Vosio («*Estque vel simplex vel duplex*»<sup>239</sup>) y por el francés André Dacier en los años finales del siglo XVII, quien esgrimió:

puis donc que la reconnoissance est la reconnoissance de certaines personnes, il faut qu'elle soit ou *simple*, ou *double*. La simple est quand une personne est reconnuë par une autre qu'elle connoît; & la *double*, quand il faut que deux personnes qui ne se connoissent pas, viennent à se reconnoître.<sup>240</sup>

Esta aseveración de Dacier demuestra que ha leído los textos de Heinsio y de Vosio, a la sazón dos grandes teóricos y eruditos, pero también revela cierta incongruencia en sus afirmaciones, pues previamente define la agnición respetando tan escrupulosamente a Aristóteles como pocos comentaristas hicieron.

Luzán también es muy fiel al pensador griego, pero no desaprovecha la ocasión para verter su teoría personal, acomodada a la aristotélica. Así, indica que «el reconocimiento debe recaer sobre alguna de las personas principales, y ha de

<sup>235</sup> López Pinciano, *op. cit.*, p. 181.

<sup>236</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 120.

<sup>237</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 526.

<sup>238</sup> Heinsio, *op. cit.*, p. 75.

<sup>239</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 230.

<sup>240</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 158.

producir nueva amistad o nueva enemistad entre tales personas»<sup>241</sup>. Cabe la duda de discernir si Luzán se está refiriendo a personas de clase principal (típicas de la tragedia, que es el género que está analizando) o a personajes principales o protagonistas en una obra. En cualquier caso, el filósofo heleno no recoge esta circunstancia, por lo que de la doctrina clásica debe entenderse que los reconocimientos pueden producirse entre todos los grupos de personas y personajes.

El estudio que Luzán realiza de la anagnórisis es uno de los más completos sobre la cuestión. Tanto es así que, haciéndose eco de la confusión secular que existía entre algunos críticos sobre la terminología aristotélica, se permitió, más allá de su definición, aclarar comparativamente una serie de conceptos fundamentales, como son la *mudanza de fortuna*, la *peripecia* y la *agnición*:

es menester advertir también, como ya hemos insinuado, que no cualquier mudanza es peripecia, ni cualquier reconocimiento de persona o hecho es agnición. La mudanza de fortuna, para ser peripecia, debe suceder en contrario de los hechos antecedentes, y debe ser imprevista e impensada; y el reconocimiento debe recaer sobre alguna de las personas principales.<sup>242</sup>

Giason Denores, por su parte, fue muy conservador en su definición, pero merece la pena citar una idea suya sobre el concepto que no se encuentra en ningún otro comentarista: «Et l’Agnitione è tramutation d’intelligenza»<sup>243</sup>. Es el único autor que habla del lugar en el que se produce el paso del desconocimiento al conocimiento: la mente del personaje, su intelecto. Independientemente de cuáles sean los orígenes, las causas, los procedimientos, las consecuencias, los elementos o los personajes que intervienen en la agnición, lo que Denores explicita es que se trata de un proceso intelectual.

### 2.1.2. La relación con la peripecia

Uno de los principales debates sobre la naturaleza de la anagnórisis que sostuvieron los distintos estudiosos se refería a la posibilidad, recomendación o necesidad de que esta fuera acompañada de peripecia.

<sup>241</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 526.

<sup>242</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>243</sup> Denores, *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l’opinion d’Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia, op. cit.*, fol. 15r.

De la tragedia afirma Aristóteles que sus seis elementos principales son la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. La fábula es el integrante fundamental, y debe imitar las acciones del mundo real, que serán simples o complejas. De este modo, las fábulas también serán simples y complejas: «de las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales»<sup>244</sup>.

Una vez que Aristóteles ha dividido las fábulas en simples y complejas, refiere que en la acción simple se produce un cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; por el contrario, cuando es compleja, se produce con peripecia, con agnición o con ambas. Resume el filósofo que «tenemos, pues, aquí, dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético»<sup>245</sup>.

Esta división entre fábulas simples y complejas en función de la aparición de la anagnórisis o la peripecia fue respetada por los comentaristas posteriores. Así, por ejemplo, cabe citar a Pigna («composto è quello che è ò con agnitione, ò con peripetia, ò con l'una & l'altra»<sup>246</sup>), a Cascales («simple es la Cómica Fábula, que no tiene reconocimientos, ni casos inopinados, ni mutaciones de fortuna; y *compuesta* la que los tiene»<sup>247</sup>), a François Hédelin, abad d'Aubignac:

Simple et Composées; mais cette composition n'est pas de deux histoires, c'est seulement lorsqu'il y a changement dans les aventures du théâtre par Reconnaissance de quelque personne importante [...], et par Péripétie,<sup>248</sup>

o a Luzán:

fábula o acción simple es aquella en la cual sucede mudanza de fortuna o pasaje de la felicidad a la miseria, sin peripecia ni agni-

<sup>244</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 162.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>246</sup> Pigna, *op. cit.*, p. 27.

<sup>247</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 389. Además, Cascales había clasificado previamente la fábula en «*simple* y *compuesta*, *pathética* y *morata*; *simple* la que no tiene reconocimientos, ni casos inopinados; *compuesta* la que los tiene; *pathética* en la que más se señalan las pasiones del ánimo; *morata* en las que se descubren más las costumbres» (Cascales, *op. cit.*, p. 347). Esta clasificación procede de Aristóteles: «las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética [...]; la de carácter [...]; y la cuarta especie...» (Aristóteles, *op. cit.*, p. 192).

<sup>248</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, p. 149.

ción. La impleja es aquella en la cual se hace la mudanza de fortuna con agnición o con peripecia, o con una y otra.<sup>249</sup>

Anagnórisis y peripecia son, pues, dos de las tres partes aristotélicas de la fábula, y el nivel de dependencia simbiótica de ambos conceptos, muy especialmente de la agnición con respecto a la peripecia, es indudable. La relevancia de esta fue plasmada en su obra por Lulio, para quien «fabulae autem virtus maxima in peripetia consistit»<sup>250</sup>. Mucho antes, en el siglo IV d. C., Diomedes manifestó que los reconocimientos en la tragedia podían llevar aparejada la peripecia y la mudanza de fortuna desde la felicidad a la infelicidad:

deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus  
tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio.<sup>251</sup>

Pero la tradición la inició Aristóteles, para quien existían agniciones que conllevaban peripecia y otras que no, siendo las más perfectas las primeras porque «tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor»<sup>252</sup>. De la misma opinión se mostró Dacier, que defendía, con el Estagirita, que «la plus belle de toutes les reconnoissances est celle qui se trouve avec la Péripetie»<sup>253</sup>.

Sin embargo, algunos comentaristas matizaron parte de las afirmaciones del filósofo griego con relativa prontitud. Es el caso de Giraldo Cinthio, que no dudaba de la importancia de la peripecia en su relación con la anagnórisis, pero que insistía en la necesidad de adecuar cada agnición y cada peripecia al género dramático que se tratara (comedia o tragedia). Fue precisamente la naturaleza catártica o purgatoria de las consecuencias derivadas de estos procesos la que llevó a Giraldo Cinthio a entender que

non è però l'agnitione et la peripetia (pigliandola un poco più largamente) così della tragedia, che ambedue non siano anco della comedia. Ma ciò avviene diversamente, perché la cognitione et la peripetia nella comedia non è mai all'horrore et alla compassione; ma sempre menano elle le persone turbate alla letitia et alla tranquillità, senza mutatione di fortuna (quanto alla felicità o infelicità dello stato) migliore in peggiore, o da questa alla contra-

<sup>249</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 525.

<sup>250</sup> Lulio, *op. cit.*, p. 521.

<sup>251</sup> Diomedes, *op. cit.*, p. 488.

<sup>252</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 165.

<sup>253</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 158.



ria; però che le persone se ne rimangono sempre nello stato popolare, ma ove prima erano turbate et meste, restano tranquille et liete. Che il proprio è della comedia condurre l'attione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che si fa con la peripetia et con la cognitione a lei convenevole.<sup>254</sup>

A pesar de esta apreciación estaba reafirmando la postura aristotélica.

Minturno, por su parte, se pregunta si «Age vero Heautontimorumenos nonne, et agnitione, et errore inopinato coniuncta est?»<sup>255</sup>, ofreciendo, seguidamente, un ejemplo de esta obra de Terencio que cita, retomando la idea de la *admiratio* que la anagnórisis debía producir, aunque no la aplica al público, como se explica más adelante a propósito de Horacio y Robortello, sino a los mismos personajes de la comedia.

Que la anagnórisis más perfecta era la que estaba acompañada de peripecia no se discutió excesivamente, más al contrario, la inmensa mayoría de los teóricos convenían a este respecto. Así lo expresaron Piero Vettori («pulcherrimam agnitionem esse illam, cum simul peripetiae nascuntur»<sup>256</sup>) o Denores:

pertanto quelle favole, con le quali è ritesciuta la rivolution di fortuna con la peripetia, & con l'agnitione, sono riputate piu maravigliose di tutte le altre, che hanno solamente la rivolution di fortuna.<sup>257</sup>

La *maravilla* o lo *maravilloso* está vinculado a la *admiratio* horaciana. Pero además, obsérvese cómo este autor no indica solamente que la agnición con peripecia es la mejor, sino que le incorpora también la mudanza o «revolución» de fortuna. Anteriormente se ha explicado, siguiendo a Luzán, que no todas las mudanzas de fortuna son peripecias, y Denores distingue muy bien esos conceptos en su obra; circunstancia completamente distinta a la propuesta por Tasso, para quien «bellissima è l'agnizione s'è congiunta con la mutazione della fortuna»<sup>258</sup>, afirmación de la que puede extraerse que Tasso está confundiendo entre la peripecia y la mudanza de fortuna.

<sup>254</sup> Girdali Cinthio, *op. cit.*, p. 269.

<sup>255</sup> Minturno, *De poeta libri sex, op. cit.*, p. 284.

<sup>256</sup> Vettori, *op. cit.*, p. 107.

<sup>257</sup> Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche, op. cit.*, fols. 19v-20r.

<sup>258</sup> Tasso, *op. cit.*, p. 142. Hay que tener en cuenta que Tasso está tratando sobre el poema heroico en el momento en que hace esta aserción.

Piccolomini reprocha a Robortello que indique que no puede haber reconocimiento sin peripecia, pues se trataba de algo que Aristóteles no había propugnado. Cita la inferencia de Maggi relativa a que si el Estagirita decía que la mejor agnición era la que llevaba aparejada una peripecia, entonces debían existir otras anagnórisis, aunque fueran «peores». Piccolomini no expresa directamente su opinión, aunque parece que se decanta por Maggi, más cercano a Aristóteles (defendido por el italiano a lo largo de su obra con un marcado purismo) que Robortello, quien se había convertido en una autoridad, como se ha dicho, lo que sin duda agradaría a unos y disgustaría a otros.

Sin embargo, a partir de Heinsio, a comienzos del siglo XVII, los comentaristas abundaron en la idea de que «sine Agnitione enim fieri Peripetia potest: sine Peripetia autem fieri non potest Agnitio»<sup>259</sup>. Esto también lo recogió el español Jusepe Antonio González de Salas, quien reconoció en el propio Aristóteles (como verdaderamente era el caso) el aserto, a pesar de entenderlo redundante:

pero, a mi ver, es sobrada observación ésta de Aristóteles, pues no parece posible que llegue a haber nuevo conocimiento sin que necesariamente se siga también alguna mudanza. Pero mudanzas sí pueden suceder sin que intervenga algún nuevo conocimiento.<sup>260</sup>

Vosio defendió la supremacía de la agnición asociada a la peripecia porque causaba admiración:

porro αναγνωρίσεις (\*Agnitiones) non solum quatenus περιπέτειαν habent, sed etiam per se magnopere oblectant; quippe quae admirationem pariant<sup>261</sup>,

y concedió que no todos los reconocimientos debían afiliarse, necesariamente, a una peripecia, y esto supuso significó un cambio importante con respecto a la doctrina primigenia del pensador griego:

etsi peripetia sine agnitione esse potest, et agnitio aliqua est sine peripetia, non tamen agnitio simplex huius est loci, sed quae περιπέτειαν habet. Nam ea affectus imprimis movet<sup>262</sup>.

<sup>259</sup> Heinsio, *op. cit.*, p. 72.

<sup>260</sup> González de Salas, *op. cit.*, vol. II, p. 603.

<sup>261</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 232.

En el lado opuesto se situó Dacier, quien explicó que lo que Aristóteles quería transmitir verdaderamente era la idea de que los reconocimientos mejores eran los que conllevaban peripecias, situación defendida no solo por el Estagirita, sino por la mayoría de sus comentaristas, como se ha visto. Sin embargo, si Vosio dijo que podía haber agniciones sin peripecias, Dacier, justo antes de aceptar la verdadera propuesta del filósofo heleno, escribió que

a proprement parler, il n'y a point de reconnaissance qui ne produise une péripétie; car il n'y en a point qui ne fasse en quelque manière changer d'état à quelqu'un des personnages reconnus; mais ce n'est pas aussi ce qu'Aristote a voulu dire.<sup>263</sup>

Es decir, se desmarca conscientemente de Aristóteles, y ello no debe pasar desapercibido, como tampoco debe pasar que, seguramente, Dacier esté confundiendo, como otros, *mudanza de fortuna y peripecia*. Los reconocimientos «peores», los que no serían tan perfectos para el griego, servirían, dice Dacier, como preparativos para una agnición relevante y admirable<sup>264</sup>, que es la que tiene peripecia. Adviértase cómo el francés se debate entre la autoridad de Aristóteles y sus propias opiniones, no siempre coincidentes con las del pensador de la Antigüedad, pues hay afirmaciones contradictorias, como se puede ver.

Otro autor francés, Jean-François Marmontel, siguió la estela de Dacier ya en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque con alguna matización. Se plantea la posibilidad de que los reconocimientos no conlleven especialmente una peripecia (que él denomina «revolución»), sino que pueda quedar en suspenso la suerte de los personajes que intervienen en las agniciones:

la reconnaissance doit-elle produire tout-à-coup la révolution, ou laisser encore en suspens le sort des personnages? Dacier qui préfère la plus décisive, n'a vû l'objet que d'un côté.<sup>265</sup>

Como recuerda, Dacier solamente vio que las anagnórisis requieren peripecia, pero ese «otro lado» de Marmontel se refiere a dejar sin decidir la suerte de un personaje que ha sufrido un reconocimiento siempre que este se haya hecho desde

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>263</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 161.

<sup>264</sup> *Vid. Ibid.*, p. 163.

<sup>265</sup> Marmontel, *op. cit.*, p. 160.

el infortunio a la felicidad. Si se produjera el caso contrario, el reconocimiento precisaría peripecia:

si la révolution se fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conséquent inattendue: alors la reconnaissance [...], doit tout changer, tout renverser, tout décider en un instant. Si au contraire la révolution se fait du malheur au bonheur, & que la reconnaissance réunisse des malheureux qui s'aiment [...], pour que leur réunion soit attendrissante, il faut que l'évènement soit suspendu & caché: car la joie pure & tranquille est le poison de l'intérêt.<sup>266</sup>

De esto debe inferirse que, para Marmontel, los reconocimientos de las tragedias necesitan una peripecia, pero los que se producen en las comedias no; siguiendo la definición de Luzán que se ofreció con anterioridad, en ambos casos tendría que haber un cambio de fortuna o metátesis. Sin embargo, debe advertirse que Marmontel no distingue convenientemente entre *peripecia* y *mudanza de fortuna*, como ya le sucedió a algunos teóricos anteriores: «Il n'y a point de reconnaissance sans une sorte de périπέtie ou changement de fortune»<sup>267</sup>.

Lope Félix de Vega Carpio, por su parte, recoge toda esta tradición en su *Arte nuevo* y la sintetiza en su aspecto fundamental, en la idea realmente práctica que puede aplicar a sus obras:

engañe siempre el gusto, y donde vea	302
que se deja entender alguna cosa,	
dé muy lejos de aquello que promete. <sup>268</sup>	304

El Fénix propone que en las comedias sucedan cambios, de cualquier tipo, para sorprender al público. Pueden ser las mudanzas de fortuna, las peripecias y las mismas anagnórisis, además del hablar equívoco o del engaño. La sorpresa que todo debe producir en el público está en la línea de la *admiratio* horaciana.

El *Arte nuevo* de Lope es un tratado de poética dramática, una obra académica que en la que el dramaturgo defiende su forma de hacer teatro; pero no es menos cierto que para entender verdaderamente la concepción lopesca sobre el teatro hay que acudir, además, a los textos. A este respecto cabe citar un clásico

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>267</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>268</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, *op. cit.*, p. 328, vv. 302-304.

trabajo<sup>269</sup> que, con la aportación de numerosísimas citas de textos del Fénix y de otros (como prólogos a sus partes de comedias), desgana aspectos fundamentales de la teoría dramática de Lope. Aun no recogiendo directamente la anagnórisis, sí recuerda dos ejemplos de una misma comedia (*El valiente Céspedes*) en los que los personajes descubren su identidad oculta tras unos disfraces para que evitar que «el público notase un error realístico»<sup>270</sup>. Lope enmarca estas ideas en las nociones aristotélicas y horacianas del decoro y la verosimilitud.

## 2.2. El marco tipológico

### 2.2.1. Los tipos de anagnórisis según Aristóteles

En un punto más avanzado de su *Poética* con respecto a la definición de la agnición, Aristóteles sintetizó cinco tipos de reconocimientos, los cuales han sido tomados por la mayoría de los comentaristas del Estagirita como división incuestionable, como tipología matizable o, simplemente, como una clasificación más, según el caso. En este primer estadio se trata de explicar qué categorización hizo Aristóteles y qué tratadistas siguieron sus preceptos de un modo más firme.

Así, el filósofo heleno empezó marcando una separación (que llegó a ser, efectivamente, espacial en el contexto de la obra de preceptiva) entre la definición de anagnórisis y el asunto que en ese momento tocaba a su interés: «Qué es la agnición, quedó dicho antes»<sup>271</sup>. Seguidamente se dispuso a puntualizar cuáles serían los modos que permitían la manifestación de la anagnórisis.

El primer tipo de reconocimiento al que se refiere Aristóteles es el que se produce por señales, es decir, cuando los personajes que intervienen en el proceso como desencadenantes de los reconocimientos permiten que se lleve a efecto por su propia apariencia (los signos o señales de su fisonomía) o por portar determinados símbolos muy característicos o, al menos, lo suficientemente especiales como para que sirvan de elementos facilitadores de reconocimientos. En este sentido, el pensador griego distingue entre las señales «congénitas» y las «adquiridas»:

<sup>269</sup> Luis Celestino Pérez y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de *Revista de Literatura*, 17), 1961.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>271</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 183.

en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas [...]; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares.<sup>272</sup>

La segunda especie de reconocimientos es la que sucede por arbitrio del dramaturgo, *id est*, aquellas situaciones que son sugeridas y provocadas por el escritor a su voluntad, de modo discrecional, sin tener en cuenta si el episodio puede ser heredero de una serie de causas o situaciones que hubieran acontecido previamente en el transcurso de la fábula. El Estagirita no fue muy partidario de este tipo de agnición porque, en definitiva, suponía un capricho más o menos fundado del autor, circunstancia que podía fomentar la inverosimilitud, algo totalmente opuesto a la doctrina aristotélica. Como se verá más adelante, el simple hecho de que proceda de los designios del poeta no tiene por qué ser negativo, aunque el griego no trató sobre ello: «Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas»<sup>273</sup>.

Aristóteles escribió un conocido tratado titulado *Sobre la memoria y la reminiscencia*, donde abordó cuestiones tan interesantes para el raciocinio humano como el recuerdo, el aprendizaje o el olvido, construyendo, de esta forma, una amplia teoría conceptual acerca de la faceta relacionada con la llegada de información al intelecto de los hombres. Algunos de los comentaristas posteriores a su *Poética*, concedores de esos estudios del filósofo, se remitieron a ellos para apostillar lo que Aristóteles consideró tercer tipo de anagnórisis, en cuya definición recurrió a una parquedad y vaguedad teóricas que posibilitaron el surgimiento de matizaciones varias a este particular. El de Estagira escribió que «la tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta»<sup>274</sup>.

El razonamiento silogístico fue explicitado por Aristóteles en su libro de lógica *Órganon*, concretamente en los *Primeros analíticos*. Se trata de un procedimiento que permite deducir una conclusión a partir de dos premisas previas. Para el filósofo es una de las bases del pensamiento hipotético-deductivo, y ocupa un lugar muy destacado en su obra y en su legado. Así, incluso para el caso poético lo utiliza el Estagirita como cuarto modo de agnición: «la cuarta es la que procede de un silogismo»<sup>275</sup>.

<sup>272</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>274</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 185.

De forma paralela a la anterior<sup>276</sup>, el pensador heleno establece que «hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores»<sup>277</sup>. Un paralogismo es otro concepto lógico y hace referencia a la falsedad de un razonamiento silogístico por error o confusión, pero sin voluntad de engaño. En este caso, Aristóteles propone que el paralogismo debe ser del público, pero cuando previamente habló de la anagnórisis por silogismo no detalló si la deducción la realizaban también el auditorio o los personajes destinatarios de las agniciones. No parece que haya problema en extender el sujeto del razonamiento (tanto para la agnición silogística como para la paralogística) a los personajes de la obra si son los que sufren la anagnórisis o, incluso, también (o solamente) a los espectadores, que en el caso de Lope de Vega son destinatarios de los reconocimientos directamente, por encima de los agonistas, como se explica más adelante.

De todas estas especificidades concluyó el filósofo que

la mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles [...]. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y colares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo.<sup>278</sup>

En este último pasaje, que no implica un nuevo tipo de agnición, sino un modo general de llevar a efecto todos los antedichos, el griego abunda en los conceptos de *verosimilitud*, *admiratio* y *silogismo*. Aristóteles recomienda que las agniciones se extraigan del desarrollo de la fábula, es decir, que mantengan una relación de verosimilitud con ella, porque, en caso contrario, incluso se vulneraría la mimesis de la fábula con respecto a las acciones de la realidad. Pero además afirma que los reconocimientos conllevan «sorpresa», es decir, *admiratio* o *maravilla*, una idea que suele pasar desapercibida en la teoría aristotélica y es más apreciada en la horaciana.

Después de cualquier tipo de agnición que se produzca a partir de la fábula el filósofo sitúa las silogísticas; de esto debe entenderse que el Estagirita primero sitúa, como agniciones de mayor calidad poética, las que se producen verosímelmente a partir de la acción y, después, sin ser producto de la fábula, las que nacen

<sup>276</sup> No sería baladí el debate que puede suscitarse si se entendiera este quinto tipo como una segunda vertiente del cuarto. Estaría hablándose de una *anagnórisis lógica*, que puede concretarse por silogismo o por paralogismo.

<sup>277</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 186.

<sup>278</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

de un silogismo, desdeñando siempre como las peores las del primer tipo (las producidas por señales). Recurriendo a la lógica aristotélica:

- *Premisa 1*: Las agniciones a partir de la fábula son las mejores.
- *Premisa 2*: De las que no se extraen de la fábula, las agniciones silogísticas son las mejores.
- *Conclusión*: ¿La mejor clase de agnición es la silogística que es extraída de la fábula?

Ante la posibilidad de que se produzca un paralogismo que invalide todo el razonamiento (pues quizás la segunda premisa no sea válida), es mejor no responder a la pregunta de qué anagnórisis concreta es mejor para Aristóteles.

Aunque puede afirmarse que ningún autor de los tratados en este trabajo sigue los preceptos aristotélicos relativos a la clasificación de la anagnórisis sin cuestionarse absolutamente nada, con fe ciega, no es menos cierto que algunos de ellos sí respetan la generalidad de las ideas del Estagirita, aunque establecen algunas apostillas. En este sentido cabe citar a Denores, quien reproduce la división del filósofo griego, aunque introduce algún apunte nuevo en el segundo tipo de agnición, pues no solamente se refiere a que sea el escritor el que genere el reconocimiento, sino que, además, este debe producirse «con segni artificiosi»<sup>279</sup>, algo que Aristóteles no expresó. Pero incluso establece una diferencia acerca del mejor tipo de anagnórisis según se trate de la tragedia o de la comedia. Es cierto que el heleno no trató en su *Poética* sobre la comedia, lo que daría cierto apoyo a Denores para opinar según su entendimiento sobre este género, pero no lo es menos que desde hacía algunas décadas ya estaba generalizado que la mayor parte de los preceptos podían extenderse a ambos géneros dramáticos. Para la tragedia, Denores sigue a Aristóteles, y propone que

tra tutte queste maniere di agnitioni prestantissima è quella, che nasce dalla constitution della favola, cioè dalle cose dipendenti l'una dall'altra verissimilmente per una certa successione.<sup>280</sup>

Sin embargo, cuando habla de la fábula cómica<sup>281</sup>, Denores entiende que

<sup>279</sup> Denores, *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia, op. cit.*, fol. 15v.

<sup>280</sup> *Ibid.*, fols. 17r-17v.

<sup>281</sup> Denores expresó, previamente, la misma opinión para el caso del poema heroico.



hor fra tutte queste maniere di Agnitioni prestantissima è quella, che è ingenuamente ritrovata da, segni artificiosi, imaginati dal Poeta, & nasce dalla constitution della favola.<sup>282</sup>

Lo que verdaderamente llama la atención es que el comentarista entienda como mejor tipo de agnición cómica una de las dos —junto con el primer tipo— que Aristóteles consideró con menos arte para la tragedia.

Mucho tiempo después, en los años finales del siglo XVII, el francés Dacier, tras disponer en su traducción de la *Poética* de Aristóteles la tipología del Estagirita, incluye una serie de puntualizaciones en sus «remarques». Como Denores, Dacier tampoco tiene claro en su totalidad que el segundo modo de agnición sea tan negativo como sugiere el pensador griego, y por ello se plantea que, si verdaderamente nace del ingenio de un dramaturgo, no será tan malo, pues se entiende que contiene elementos artísticos: «On n'a pas compris comment une reconnaissance est sans art, par ce qu'elle est imaginée par le Poëte»<sup>283</sup>. Sin embargo, concede que lo que el poeta no puede hacer es echar su imaginación a volar, sino que la agnición con calidad debe estar relacionada con la acción precedente.

Admite, con Aristóteles, que el segundo mejor modo de reconocimiento es el silogístico, aunque advierte que este «doit être juste & précis»<sup>284</sup>.

En todos estos neoaristotélicos que están muy cerca de la clasificación del Estagirita no se observa que entiendan, con él, que la forma más conveniente de agnición es aquella que, con verosimilitud, nace del desarrollo de los acontecimientos de la acción. A esta línea sí se adscriben, sin embargo, Vettori, para quien «optimam esse dicit illam, quae proficiscitur ex ipsis rebus, id est ex coagmentatione fabulae»<sup>285</sup>, Marmontel,

la reconnaissance à laquelle Aristote donne la préférence, est celle qui naît des incidens de l'action [...], mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un signe involontaire que l'inconnu laisse échapper<sup>286</sup>,

<sup>282</sup> *Ibid.*, fol. 128v.

<sup>283</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 279.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>285</sup> Vettori, *op. cit.*, p. 163.

<sup>286</sup> Marmontel, *op. cit.*, p. 160.

y Vosio, que entiende que la procedencia de la fábula debe ser para los mejores tipos tanto de agnición como de peripecia, pues ambos conceptos están íntimamente relacionados:

quemadmodum περιπέτεια laudabilior quae provenit vi antecedentium caussarum, ut diximus, ita ἀναγνώρισις (††Agnitio) praestat quam immutatio rerum statim consequitur et quam ipsa fabulae dispositio producit.<sup>287</sup>

Sin embargo, Vosio había establecido previamente una clasificación que contenía errores de interpretación de la doctrina aristotélica (como se explica más adelante). Pero es que el español López Pinciano, medio siglo antes, también aceptaba que

los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo.<sup>288</sup>

Aunque parezca que se adhiere a Aristóteles, no lo hace en toda su extensión, pues acababa de proponer una de las divisiones más novedosas de la agnición, muy separada de la del griego, basada en las tres potencias del alma. Más adelante se da debida cuenta de este particular.

Varios tratadistas (y muy especialmente los diccionarios, por influencia de aquellos) indicaron en sus obras que las agniciones eran el reconocimiento de distintas características de personas, excluyendo, así, otros posibles objetos de anagnórisis, como los hechos, la acción en sí misma. Esto fue postulado, *verbi gratia*, por Cascales: «es *Reconocimiento* el que se viene a tener de alguna persona inopinadamente»<sup>289</sup>.

Aristóteles jamás dijo que la agnición se reservaba al reconocimiento de personas, aunque de sus palabras pueda inferirse que el resto constituye ejemplares menos interesantes o, al menos, frecuentes. Pero es que el filósofo reconoce que «también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no»<sup>290</sup>.

<sup>287</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 232.

<sup>288</sup> López Pinciano, *op. cit.*, p. 188.

<sup>289</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 120.

<sup>290</sup> Aristóteles, *op. cit.*, pp. 164-165.

Algunos comentaristas, ante la necesidad de aclarar que no solamente eran las personas las que podían experimentar una anagnórisis, incorporaron una breve organización en dos grandes grupos: personas y hechos. Minturno aceptó que «Agnitionem vero vel personarum, vel rerum esse, tum illarum, quae in fabula sunt»<sup>291</sup>. Retomó esta idea en una obra suya posterior, donde expresó que podían reconocerse «molte cose»<sup>292</sup> —además de las personas—, especialmente aquellas que alguien había hecho o sufrido. Dos años antes, Giulio Cesare Scaligero tampoco restringió la anagnórisis al reconocimiento de la verdadera identidad de una persona o de alguna calidad suya, y consideró que, por distintos procedimientos como señales o presagios «ita saepe ignotae personae vel loca agnoscuntur fortuito»<sup>293</sup>.

Por su parte, el neoclásico Luzán, como Minturno y Scaligero doscientos años antes, recordó que los reconocimientos podían ser «de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho»<sup>294</sup>.

### 2.2.2. Los errores de interpretación de la clasificación aristotélica

A pesar de que la mayoría de los tratadistas siguieron las ideas del filósofo heleno, cabe decir que, en ciertas ocasiones, se producían errores de interpretación en la división que Aristóteles hizo de los modos de agnición, y ello implicó que algunos de los más renombrados teóricos propusieran (por error o conscientemente) clasificaciones distintas.

Ya en la primera mitad del siglo XVI, uno de los más prestigiosos críticos neoaristotélicos, Robortello, promulgó que no existían cinco tipos de anagnórisis, sino seis, y atribuyó sus palabras al Estagirita. Entendió que el modo más perfecto de realizar un reconocimiento, *id est*, el que nace de la propia fábula con verosimilitud —como se ha explicado— era una clase más de agnición, y no la mejor forma de realizar todas las anteriores. Así, expresó que

sexta agnitionis species est, quae enascitur ex rebus ipsis paulatim deducta secundum verisimile, aut necessarium; cum magna admi-

<sup>291</sup> Minturno, *De poeta libri sex, op. cit.*, p. 187.

<sup>292</sup> Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti, op. cit.*, p. 43.

<sup>293</sup> Scaligero, *op. cit.*, p. 146.

<sup>294</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 526.

ratione, & stupore animi illius qui agnoscit; tum etiam aliorum omnium, qui audiunt.<sup>295</sup>

Sin embargo, poco después, uno de los más fervientes defensores de la doctrina aristotélica, Piccolomini, se vio en la necesidad de corregir el error de Robortello (incluso citándolo directamente) y de otros que, como él, creían en este sexto tipo de anagnórisis, recordándoles a todos que no era una categoría tipificada por Aristóteles, sino un modo de llevar a efecto las únicas cinco especies de reconocimientos:

non mi son mai per assai tempo saputo ben risolvere, se questo modo di riconoscimento, ch'Aristotele loda, come più perfetto di tutti gli altri, et lo chiama, del verisimile; sia da porre in numero con le altre spetie di riconoscimenti; come lo pongon quasi tutti gli Spositori, et spetialmente il Robortello lo chiama sesta spetie. Ma finalmente mi son risoluto à credere, che questa non si possa dire, nè quinta, nè sesta, nè d'alcuna numeral denomination con le altre; ma che più tosto sia un modo perfettissimo d'usar tutte le altre spetie; potendosi ciascheduna d'esse usare, et meglio, et peggio, secondo che più, ò meno si farà apparire, che naschino da connettimento delle cose, ò necessariamente, ò verisimilmente; in che consiste la perfettion del modo dei riconoscimenti.<sup>296</sup>

Llama la atención que un crítico tan preparado como Robortello cometiera ese error de tipología y fuera tan pulcro a la hora de sorprenderse (quizás, irónicamente) por una confusión conceptual de tono mucho más elevado: achacó a Pacio<sup>297</sup> que, a propósito del tercer modo de agnición, que Aristóteles definió como hecho por medio de la memoria, no supiera bien la diferencia entre *memoria* y *remiscencia*, que era el término que utilizaba Pacio para nombrar dicha agnición. Con todo, Robortello se permitió recordarle que existía 'memoria' de una cosa (y también presente) a través de la imagen de la cosa y no de la cosa misma, mientras que la 'remiscencia' se producía por el restablecimiento de un recuerdo olvidado a través de ciertos vestigios que había dejado en el intelecto<sup>298</sup>. Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi, un año más tarde de que viera la luz el comentario de Robortello, escribieron, siguiéndolo:

<sup>295</sup> Robortello, *op. cit.*, p. 193.

<sup>296</sup> Piccolomini, *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>297</sup> Alessandro Pazzi publicó una traducción de la *Poética* de Aristóteles en 1536.

<sup>298</sup> *Vid.* Robortello, *op. cit.*, p. 188.

Paccius ita vertit: TERTIVM PER REMINISCENTIAM FIT. rec-  
tius sic: TERTIA AVTEM, QVAE PER MEMORIAM. nam ex  
Aristotele in libro de Memoria & Reminiscentia conspici potest  
quantum inter se differant memoria, & reminiscentia.<sup>299</sup>

Aunque los intentos de Piccolomini por aclarar la clasificación de Aristóteles fueron loables y esclarecedores, la poderosa figura de Robortello no pudo ser eclipsada en los decenios siguientes, pues otros grandes comentaristas siguieron las tesis del udinés incluso por encima de los preceptos del de Estagira. Es el caso de Heinsio, quien en 1611 volvió a abrazar un hipotético sexto tipo de anagnórisis poniendo en boca del filósofo afirmaciones que él nunca vertió:

sequitur sextus, teste Aristotele, omnium princeps. Is est, cum  
sine ullis que extrinsecus petuntur signis, e re ipsa, & ex ipso sen-  
sim argumento nascitur Agnitio.<sup>300</sup>

Pero no fue el último, pues en 1647, a falta de un año para que se cumpliera el primer siglo tras la publicación de la obra de Robortello, Vosio, que había leído tanto al italiano Robortello como al belga Heinsio, expresó que «Agnitioni modi sex ab Aristotele memorantur»<sup>301</sup>, retomando la idea de que el modo más perfecto de agnición no era una forma general de poner en pie los tipos de reconocimientos, sino que era un tipo en sí mismo: «sextus modus est, cum actioni quiddam inest unde agnitio oritur»<sup>302</sup>.

En los años finales del siglo XVI, el español López Pinciano, que también ejerció mucha influencia en la teoría poética posterior, expresó que había «cuatro especies de reconocimientos o noticias súbitas»<sup>303</sup> según el griego. Y las enumeró: la primera era la que se producía por señales, la segunda por designio del autor, la tercera por la memoria y la cuarta por silogismo<sup>304</sup>. No parece que Pinciano entienda las cinco clases aristotélicas, pues le falta la quinta, la que se producía por paralogismo. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el comentarista español interpretara que, en el cuarto tipo, el del silogismo, también se incluía la agnición

<sup>299</sup> Maggi y Lombardi, *op. cit.*, p. 180.

<sup>300</sup> Heinsio, *op. cit.*, p. 84.

<sup>301</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 232.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>303</sup> López Pinciano, *op. cit.*, p. 183.

<sup>304</sup> *Vid. Ibid.*, *loc. cit.*

paralogística como un método especial de razonamiento silogístico, solo que falso. Esta idea ya fue expresada por Maggi y Lombardi media centuria antes:

codices multi manuscripti loco vocis *σύνθετος*, habent vocem *σύνθετη*: vulgata tamen scriptura rector est. Agit autem hic de agnitionibus, quarum cum quatuor species enumerarit, alium addit modum, non omnino distinctum: quoniam ex syllogismo, sed peccante conficitur.<sup>305</sup>

Concluía el primer tercio del siglo XVII con la obra de otro español, González de Salas, quien reconoció a Heinsio el acierto de acercar los modos de agnición a la definición (circunstancia que no había hecho Aristóteles en su *Poética*, pues el pensador heleno separó concepto y tipología en el texto, entre los que incluyó otros aspectos de la tragedia) en su obra. En cuanto a la clasificación de la anagnórisis, González de Salas manifestó que había cinco tipos: la que se producía por «señales impresas», por «señal adquirida», por «la memoria», por «silogismo o ración» y por «engaño o paralogismo»<sup>306</sup>. El crítico comete dos errores: aun admitiendo cinco especies de anagnórisis, divide la primera especie de Aristóteles (agnición por señales, que podían ser congénitas o adquiridas en el cuerpo o fuera de él) en dos: las señales propias y las señales adquiridas, que para el filósofo eran especificidades de la primera. El segundo yerro lo comete por omisión del segundo tipo aristotélico: el que nacía del arbitrio del autor.

### 2.2.3. Nuevas propuestas de organización

Además de las particularidades explicadas en los apartados anteriores, que suponen matizaciones de mayor o menor grado a la doctrina aristotélica, ciertos comentaristas decidieron proponer clasificaciones nuevas de la anagnórisis. En algunos casos se trataba de introducir categorías propias, en otros, proponer una división absolutamente novedosa que completara o sustituyera la teoría del filósofo.

Pigna entendió que «sei sono le agnitione: per segni, per giunte, per memoria, per sillogismo, per paralogismo, per attione»<sup>307</sup>. Como puede comprobarse, la práctica totalidad de los modos de reconocimiento se corresponden con la

<sup>305</sup> Maggi y Lombardi, *op. cit.*, p. 183.

<sup>306</sup> González de Salas, *op. cit.*, vol. II, pp. 603-604.

<sup>307</sup> Pigna, *op. cit.*, p. 27.

organización de Aristóteles, respetando incluso el orden. Pero hay que hacer dos salvedades. La primera es que incluye como sexto tipo de agnición el que se produce como natural desarrollo de la fábula, que Pigna denomina «per attione»<sup>308</sup>, siguiendo una tradición ya explicada previamente y que había tenido su origen en Robortello seis años antes. La segunda se refiere a esa anagnórisis «per giunte», que el ferrarense coloca en segundo lugar (donde el griego dispuso el reconocimiento que acontecía por designio del dramaturgo). Define Pigna:

per giunte; ogni volta ch'io qualche cosa ritrovi con quello faccia venire in luce, che con cosa alcuna ò nelle persone, ò nella materia comprese far non potessi: come per via d'una lettera ò d'una cosa simile.<sup>309</sup>

Hay un atisbo de deseos de autor, pero resulta mucho más novedoso, porque se está refiriendo a una anagnórisis producida mediante un enlace dado entre un elemento (simbólico, al fin y al cabo) y la realidad a la que representa. Podría traducirse como *anagnórisis por asociación*.

Castelvetro, uno de los más grandes neoaristotélicos, criticó a Aristóteles su parquedad en algunas explicaciones conceptuales o tipológicas, como ya se ha visto a propósito de la ignorancia. Sin embargo, también lanza contra el Estagirita flechas basadas en la falta de claridad o de consumación: es el caso de la tipología de la agnición. Castelvetro, tras traducir la definición que da Aristóteles de anagnórisis, indica que hay cinco maneras de reconocimientos, y se dedica a explicarlas «per intendere quello che qui dice Aristotele della riconoscenza e tutta questa materia»<sup>310</sup>. Así, tipifica los siguientes cinco tipos de agnición<sup>311</sup>:

- Reconocimiento de personas y hechos en general: Subdivide este modo en reconocimiento de personas desconocidas pero hechos conocidos y en reconocimiento de hechos desconocidos pero personas conocidas.
- Reconocimiento de personas según el caso trágico: Castelvetro entiende que, si la agnición se produce después del suceso infausto, la tragedia finaliza con tristeza, si acontece antes, acaba en felicidad.
- Reconocimiento mutuo de personas: Puede ser reconocimiento de personas desconocidas entre sí después del caso trágico y reconocimiento de una

<sup>308</sup> Vid. *Ibid.*, p. 28.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>310</sup> Castelvetro, *op. cit.*, vol. I, pp. 323-324.

<sup>311</sup> *Ibid.*, pp. 324-325.

persona que mantiene una relación unidireccional de conocimiento (la persona A conoce a la persona B, pero esta no conoce a aquella) después del caso trágico. El primer tipo no conlleva odio porque existe un componente previo de ignorancia; el segundo sí, de la persona destinataria del reconocimiento hacia la que es reconocida.

- Reconocimiento principal y accesorio: Es principal el que provoca peripecia (de la felicidad a la miseria y viceversa) y accesorio el que no comporta peripecia, pero se dirige a ella.
- Reconocimiento de seres inanimados: Se producirá entre aquellos seres sin intelecto que operan, en un momento determinado de la obra dramática, como si tuviesen sentido; en caso contrario no podría aparecer el reconocimiento.

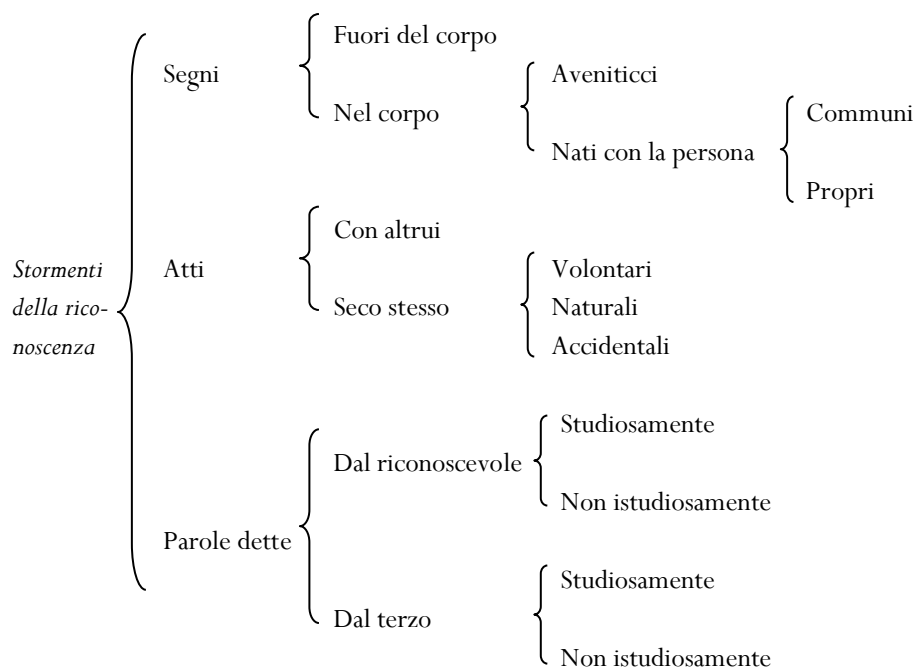
Es una tipología muy compleja que no triunfó y que parece estar basada en los acontecimientos trágicos que pueden generar, según Aristóteles, temor y compasión, los cuales situó en un capítulo de su *Poética*, entre la definición y la categorización de la anagnórisis. El Estagirita expresó que las acciones fatales pueden producirse en el marco de un conocimiento previo de los personajes, de un conocimiento sobrevenido con posterioridad al suceso trágico o de un conocimiento aparecido antes de la comisión del episodio negativo (a partir de esta última categoría, el personaje actuaría o no)<sup>312</sup>. A la luz del texto aristotélico, no parece que el filósofo quisiera que la clasificación de los momentos en los que pueden producirse los reconocimientos en su relación con los sucesos trágicos se convirtiera en la tipología misma de las agniciones. Sin embargo, Castelvetro se adelanta a las especies de anagnórisis y las incluye tras la definición, con una división basada en un concepto aristotélico distinto, ya que este entendía que esas particularidades se correspondían con las acciones en las que podían producirse las anagnórisis, es decir, que le servían de marco, pero en ningún caso hace referencia a los distintos mecanismos para llevarlas a efecto o a su categorización en función de cualquier parámetro.

Cuando se dedica a traducir el apartado de la *Poética* de Aristóteles relativo a la especie de agnición, el modenés Castelvetro cree oportuno proponer una nueva clasificación de lo que él llamó «stormenti della riconoscenza». Critica al pensador heleno que no trate sobre los mecanismos o instrumentos por los que se produce el reconocimiento de hechos y se dedique, únicamente, al de personas, apuntando que su tipología es «più diligente, e peraventura più compiuta»<sup>313</sup> que la del griego. Reproduce el siguiente esquema<sup>314</sup>, que resume su sistematización:

<sup>312</sup> Vid. Aristóteles, *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>313</sup> Castelvetro, *op. cit.*, vol. I, p. 453.





Castelvetro reúne los reconocimientos a través de señales, de actos y de palabras. En el primer caso sigue lo expuesto por Aristóteles, dividiendo las señales en aquellas que están fuera del cuerpo o en el cuerpo mismo, estas últimas adquiridas o congénitas (rasgos familiares comunes o personales de un solo miembro del colectivo). Los actos que permiten la producción de anagnórisis pueden producirse con otros personajes o con uno mismo; en este caso pueden ser voluntarios, naturales o accidentales. Por último, las palabras también pueden desencadenar agniciones, y se producirán en conversación con la persona que debe ser reconocida o con un tercero; independientemente de los interlocutores, los diálogos pueden ser intencionados o no intencionados.

La influencia de Castelvetro se deja notar en la división que Luzán realiza de la agnición, ya bien avanzado el siglo XVIII, aunque el neoclásico español intenta conciliar su propia postura (con origen en el modenés) con la de Aristóteles. Así, advierte Luzán que el reconocimiento de personas puede realizarse de cuatro formas: por señales, por palabras, por obras o por mediación de terceras personas<sup>315</sup>:

- Reconocimiento por señales: Divide el reconocimiento por señales en función de la naturaleza de estas, que pueden ser congénitas o advenedizas, y

<sup>314</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>315</sup> Luzán, *op. cit.*, pp. 533-534.

explica que «estos dos modos<sup>316</sup> son de poco artificio y encuentran poco aplauso en el auditorio»<sup>317</sup>.

- Reconocimiento por palabras: Indica Luzán que las agniciones producidas por la palabra son las que el Estagirita concibió como *silogismos*, lo cual no es del todo cierto, porque el filósofo griego únicamente habló de ese modo de razonamiento, sin que ello implique que deba producirse conversación alguna; podría efectuarse a través de asociaciones e inferencias mentales generadas tras la contemplación de determinados hechos.
- Reconocimiento por acciones: El erudito español refiere que se puede reconocer una persona a través de alguna acción, y resume que esta clase de anagnórisis es la que el griego llamó «de reminiscencia»<sup>318</sup>, y esto tampoco es cierto, porque Aristóteles, en primer lugar, nunca habló de *reminiscencia*, sino de *memoria*<sup>319</sup>, y en segundo lugar, porque el recuerdo de una persona no solamente puede producirse al ver una acción suya, sino también al observar una imagen que la represente o un elemento o símbolo que le sea propio.
- Reconocimiento sin cooperación de la persona reconocida: Se producirá, con verosimilitud y peripecia, con terceras personas y a través del ingenio del dramaturgo. Luzán afirma que este modo es el mejor, y en esta última categoría se aprecia un ligero baile entre el segundo tipo de agnición según Aristóteles (el producido por arbitrio del autor) y el modo más perfecto de llevar a cabo cualquier tipo de anagnórisis, ese que críticos como Robortello instituyeron como sexta especie, y Luzán también la tipifica.

Con todo, el zaragozano recoge —aunque con confusiones— los cinco modos aristotélicos de reconocimiento (si se entiende el paralogismo como una especificidad del silogismo), pero los reelabora de tal manera que, al final, lo que hace es proponer una nueva clasificación. No obstante, hay una carencia especialmente importante en la división que propone Luzán. Ya se ha explicado que este crítico español opina que puede haber reconocimientos «de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho»<sup>320</sup> y, afirmado esto previamente por Luzán,

<sup>316</sup> Aristóteles entendió que todas las señales, independientemente de su procedencia, pertenecían al primer tipo de anagnórisis. La división que hace Luzán en dos modos de agnición diferentes tiene su origen, como se ha explicado, en la propuesta que González de Salas dio a conocer más de un siglo antes.

<sup>317</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 534.

<sup>318</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>319</sup> La distinción aristotélica entre *reminiscencia* y *memoria* ha sido explicada con anterioridad.

<sup>320</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 526.

no aparece en su clasificación referencia alguna a las agniciones de hechos o sucesos; es más, antes de entrar en la tipología dice que va a expresar los medios por los que puede ser reconocida una persona, solamente.

El español López Pinciano asume la teoría de Aristóteles:

mas, si no os da pesadumbre, quiero yo deciros una imaginación que me ha sobrevenido para poner en más método, a mi parecer, esta doctrina del Filósofo, la cual quedará más clara con sus ejemplos.<sup>321</sup>

Su propuesta<sup>322</sup> se basa en una distribución de los tipos de reconocimientos según las potencias del alma<sup>323</sup>: entendimiento, memoria y voluntad:

- Reconocimiento por medio del discurso del entendimiento: El comentarista subdivide las agniciones por entendimiento en dos categorías: aquellas que se producen por medio de un discurso verdadero y las que tienen lugar a través de un discurso falso.
- Reconocimiento por medio de la memoria: Afirma que «la memoria procede de la vista [...], o la memoria procede del oído»<sup>324</sup>.
- Reconocimiento por medio de la voluntad: En este caso también puede haber dos especificaciones: o que la persona que ha de ser reconocida quiera serlo expresamente o que el autor acomode cómo «la persona que ha de ser reconocida dice fingidamente palabras por donde lo sea, sin que se entienda haber tal pretendido»<sup>325</sup>.

<sup>321</sup> López Pinciano, *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>322</sup> *Ibid.*, pp. 184 y ss.

<sup>323</sup> A lo largo de los siglos, la filosofía ha tratado sobre la división humana en alma y cuerpo. De hecho, literariamente, de finales del siglo XII es el manuscrito de la *Disputa del alma y el cuerpo*. Desde el siglo V a. C., Platón y Aristóteles, en su afán por definir el alma, le atribuyeron tres características: la memoria, el entendimiento y la voluntad. Estos conceptos, denominados *potencias del alma*, cobraron relevancia en la Edad Media y, especialmente, en su traslación al cristianismo. Con el espíritu de renovación que infundió a la Iglesia el Concilio de Trento en el siglo XVI volvió a resurgir la noción de *potencia del alma*. La poesía mística española, desarrollada en esa época por san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, entre otros, asumía que su camino constaba de tres fases: las vías purgativa, iluminativa y unitiva. Cada una de estas vías estaba asociada con una potencia del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad, respectivamente. Además, estas tres potencias ya fueron emparejadas por san Buenaventura, en el siglo XIII, con las tres personas de la Santísima Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>325</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

El humanista vallisoletano escribió su *Philosophía antigua poética* en forma de diálogo, y el interlocutor Ugo sentencia que las anagnórisis desarrolladas a partir del entendimiento son las más artificiosas y, las que menos, las de la voluntad, además de producir mayor deleite en el público las de la memoria que las de la voluntad. Concluye Pinciano afirmando, con Aristóteles, que los mejores reconocimientos son los que salen de la propia fábula<sup>326</sup>.

### 2.3. El marco aplicativo

En este epígrafe se analizan las afirmaciones que los distintos tratadistas efectuaron sobre la anagnórisis en relación con la forma en que se debía poner en práctica, más allá de las consideraciones que, sobre esto mismo, se han explicado a propósito de la definición o de la clasificación.

#### 2.3.1. La extensión de los preceptos aristotélicos a la comedia

Puesto que Aristóteles únicamente trató ampliamente sobre la tragedia en su *Poética*, es necesario establecer las líneas maestras que permitieron, desde la primera mitad del siglo XVI, extender los preceptos de la tragedia a la comedia. Robortello fue uno de los primeros comentaristas, allá en 1548, que propugnó la equivalencia de la doctrina trágica con la cómica, de tal manera que

atque hic etiam est modus agnitionis, quo utuntur poetae tragici, comici quoque, declarat vero apertissime, qualis sit, Philoponus verba Aristotelis exponens his verbis.<sup>327</sup>

El aserto (no solo aplicado a la agnición) tuvo mucha influencia, pues aprovechaba para la comedia toda la doctrina que el Estagirita había atribuido a la tragedia; pero también extiende sus comentarios a ambos géneros dramáticos. Esta generalización no fue fácil, pues en realidad se estaba afirmando algo que el filósofo heleno nunca postuló, pero triunfó. Si Aristóteles solamente estudió la agnición para la tragedia, la idea de que «agnitione plurimum constat comoedia»<sup>328</sup> que Lulio promulgó tiene su fuente, sin duda, en el tratado de Robortello, publicado diez años antes.

<sup>326</sup> Vid. López Pinciano, *op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>327</sup> Robortello, *op. cit.*, p. 109.

<sup>328</sup> Lulio, *op. cit.*, p. 522.

Luzán, en el siglo XVIII, sintetizó el proceso reconociendo, al comenzar su capítulo sobre la comedia, que

habiendo ya dado fin a las reglas y observaciones pertenecientes a la tragedia, pasaremos a la otra especie principal de la poesía dramática, que es la comedia, de la cual nos queda muy poco que decir, siendo casi todas las reglas ya dichas respectivamente comunes a una y otra especie<sup>329</sup>;

y, de una manera mucho más concreta y relacionada con el concepto que estudia este trabajo, Luzán propugna que, como la tragedia, «la fábula cómica [...] admite también la agnición y la peripecia»<sup>330</sup>.

### 2.3.2. Aspectos a tener en cuenta para llevar a cabo las anagnórisis

A lo largo de los siglos y a través de las preceptivas que se han analizado puede observarse cómo los distintos autores repiten ideas aristotélicas o proponen algunas nuevas sobre la base de las del pensador griego. Son muy pocas las aportaciones originales de los comentaristas; algunas se refieren a ciertas clasificaciones que no triunfaron (como se ha explicado), pero otras sirvieron para que los dramaturgos se plantearan de una forma más conveniente el modo en que debían poner en práctica los reconocimientos para lograr una mayor efectividad.

En el ecuador del siglo XVI, Maggi y Lombardi entendieron que una situación de anagnórisis debía contener dos elementos fundamentales y necesarios, sin los cuales (uno o ambos) sería imposible que el reconocimiento se produjera: «igitur & in agnitione duo requiruntur termini, agnoscens, & agnitum»<sup>331</sup>. Parece una idea simple, casi desdeñable, porque resultaba una obviedad que el reconocimiento de una persona precisaba una figura *reconociente* y una figura *reconocida*. Sin embargo, también hay que estudiar las obviedades porque, a partir de esta primera división en dos elementos indisolublemente unidos por un proceso, se debería estudiar la naturaleza de cada uno de ellos, las consecuencias derivadas de las anagnórisis y los mecanismos que facilitan los reconocimientos. En este trabajo se abordan, más adelante, estas cuestiones, que conforman todo un sistema conceptual en los que se introducen estos conceptos como *agente* y *destinatario* de la anagnórisis.

<sup>329</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 587.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>331</sup> Maggi y Lombardi, *op. cit.*, p. 145.

Un siglo más tarde, el francés D'Aubignac se planteó el estado previo a los reconocimientos, esto es, el desconocimiento. No se trata de una clasificación de la ignorancia en función de los objetos que pueden ser reconocidos (como la que realizó Castelvetro en 1570)<sup>332</sup>, sino algunos apuntes sobre la práctica que deben seguir los actores para que el público no pueda saber su verdadera identidad más que cuando lo decida el dramaturgo a través de una agnición. Es, por tanto, un primer esbozo de teoría actoral sobre la anagnórisis, de suma importancia. Escribe el parisino que

s'il est nécessaire qu'un Acteur soit inconnu aux Spectateurs, même jusqu'à son nom, ou à sa condition, pour leur donner le contentement d'une ingénieuse Reconnaissance, il faut au moins qu'ils sachent que son nom et sa condition ne sont pas connus: que s'il est pris pour autre qu'il n'est pas, il faut considérer s'il est besoin, pour l'intelligence des Spectateurs, qu'on sache ses noms, et ses deux conditions, ou seulement celui qu'il porte à faux, et lever toute la confusion qui pourrait rester au Théâtre; encore faut-il que les Spectateurs conçoivent d'abord quelque chose en général touchant les intérêts de ce nouvel Acteur, non pas à la vérité jusqu'au point de découvrir, ou de prévenir aucun incident; mais autant qu'il leur est nécessaire pour entendre ce qui se doit dire, et passer en ce moment devant leurs yeux,<sup>333</sup>

es decir, que el actor debe ocultar al público su nombre y su condición social para que el reconocimiento se produzca, ingeniosamente, en el punto debido, y no antes. Se trata, claro está, de una anagnórisis personal.

Otro crítico francés, Dacier, manifestó que las agniciones debían producirse, en la tragedia, entre personajes protagonistas, y que si se daban entre un personaje principal y uno secundario era «condamnable»<sup>334</sup>. Recomendó, pues, que este recurso fuera propio de primeros agonistas, con lo que resaltó, indirectamente, su relevancia y pertinencia en el conjunto de la obra.

Aun siendo trascendental, Luzán fue un poco más escéptico, y a este respecto afirmó que «no se puede negar que es de mucho adorno en las tragedias»<sup>335</sup>; sin embargo, opinaba que la aparición de este recurso impedía que los ánimos del público se conmovieran con más pureza. Ese proceso catártico era mayor, según

<sup>332</sup> *Vide supra*.

<sup>333</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, p. 398.

<sup>334</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 161.

<sup>335</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 533.

Luzán, cuando las personas se conocían recíprocamente<sup>336</sup>, y entendía que la agnición eliminaba esta posibilidad en ciertas ocasiones. Esta idea es errónea, como se verá más adelante con algunos ejemplos de comedias de Lope de Vega, porque pueden existir anagnórisis en las que dos e incluso más personajes se reconozcan unos a otros simultáneamente y por distintos procedimientos, como alguna conversación, unos vestidos o algún elemento simbólico.

### 2.3.3. *Los efectos en el auditorio: admiratio y maravilla*

La anagnórisis es un recurso que, en su aplicación dramática, debe perseguir el reconocimiento de una persona, un hecho, una situación o cualquier otro elemento que permita, por un lado, redirigir la acción de la obra o predisponerla para su desenlace, y por otro, provocar en los espectadores sentimientos distintos, los cuales sitúen al público en la órbita deseada por el dramaturgo.

Dado el carácter rápido e imprevisto de la anagnórisis (como la entendían los clásicos, porque es cierto que Lope de Vega, por ejemplo, utiliza determinados recursos adicionales para ir orientando el momento de descubrimiento de la verdad, como se explica *infra*), uno de los primeros efectos que debe producirse en el público es la sorpresa, la *admiratio* o la maravilla. De hecho, Aristóteles indicó que «los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones»<sup>337</sup>.

El autor romano Quinto Horacio Flaco no trató directamente sobre la agnición en su *Epístola a los Pisones* o *Arte poética*, escrita en el siglo I a. C., pero fue un firme defensor de que las obras debían procurar mantener la expectación del público para que la intriga de la acción no se resintiera:

no basta con que los poemas sean formalmente perfectos: deben ser encantadores y conducir el ánimo del oyente adonde quieran. Igual que los rostros humanos sonríen cuando ven reír, también así lloran cuando ven llorar. Si quieres que yo llore, primero has de sufrir tú en persona; entonces, tus infortunios, Télefo o Peleo, me conmovrán. Pero si interpretas mal tu papel, me dormiré o reiré.<sup>338</sup>

<sup>336</sup> Vid. *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>337</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 149.

<sup>338</sup> Horacio, *op. cit.*, p. 147.

A partir de esta noción horaciana fueron numerosos los autores que secundaron esta postura. Robortello manifestó que una de las consecuencias claras de la utilización del recurso de la anagnórisis por parte de los poetas era, precisamente, el mantenimiento de la expectación en los espectadores y la generación de admiración o maravilla:

plane enim poetis tali fuit opus artificio, ut magis augetur admiratio. Id est *θαυμασόν*, illud, de quo superius locuti fuimus, ad oblectandos animos spectatorum.<sup>339</sup>

En los textos de preceptiva analizados también se encuentra una relación entre la *admiratio* y los tipos de agnición. Los críticos aceptan, muy especialmente, que aquellas anagnórisis que nacen del desarrollo de la fábula son las que comportan mayor índice de maravilla al auditorio. Es el caso de Minturno, para quien los modos de agnición «nati dalla stessa Favola con la somiglianza del vero generano più di meraviglia»<sup>340</sup>, y de Vettori, que asocia la admiración con el mejor tipo de anagnórisis, el que se produce con peripecia:

usu autem aliquando venit, ut agnitionem nulla consequatur huius generis rerum immutatio, sed huiuscemodi agnitio non tantopere laudatur, quia non gignit tantam in animis eorum qui audiunt, admirationem.<sup>341</sup>

Algunos años después Denores se sumó a esta idea, pero dio la vuelta al razonamiento y escribió que las fábulas «piu maravigliose»<sup>342</sup> eran las que contenían mudanza de fortuna, peripecia y agnición.

Antonio López de Vega expuso, a mediados del siglo XVII, algunas culpas que, a su juicio, tenían los doctos escritores, y que impedían que una obra fuese perfecta desde todos los puntos de vista (ya se ha explicado cómo Horacio no cree terminada una obra solo por su perfección formal, sino que, además, debe mover

<sup>339</sup> Robortello, *op. cit.*, p. 109.

<sup>340</sup> Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>341</sup> Vettori, *op. cit.*, p. 108.

<sup>342</sup> Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle repubbliche*, *op. cit.*, fol. 19v.



las pasiones del auditorio). Entre las numerosas críticas que López profirió se encuentra la de que «no cuidan de admirar [al auditorio] con lo ingenioso de improvisos reconocimientos»<sup>343</sup>. Y es que en esos años la anagnórisis ya era un recurso que había alcanzado una categoría tan elevada que muy pocos autores se atrevían a desdénarlo. El insigne Cascales se preguntó «¿qué cosa deleita, mueve y maravilla más que los reconocimientos y casos inopinados, partes de la *Fábula?*»<sup>344</sup>. Pero es que el preceptista de, probablemente, mayor relevancia del siglo XVII, el francés Nicolás Boileau, recomendó en 1674 que solamente se debía provocar una *admiratio* profunda de los ánimos de los espectadores cuando se produjeran revelaciones repentinas de alguna verdad oculta:

el espíritu no se sienta golpeado vivamente más que cuando, en un tema rodeado de intriga, la verdad de un secreto conocida repentinamente lo cambia todo, le da a todo un aspecto imprevisto.<sup>345</sup>

## 2.4. Otras consideraciones

### 2.4.1. *El lugar típico de la agnición en la tragedia y en la comedia*

Uno de los primeros traductores de Aristóteles a una lengua romance, Giovan Giorgio Trissino, comentó que en una fábula había «principio, mezo e fine»<sup>346</sup> y que debía incluir «recognizioni, revoluzioni, e passioni, che sono le parti necessarie de le favole»<sup>347</sup>. Como puede comprobarse, se trata de unas afirmaciones muy vagas, aunque es cierto que advierte que las agniciones son partes fundamentales de la fábula, como también observó Denores en ciertos casos:

ma la peripetia, & l'agnitione non sono loro parti sostantiali, potendo essere, & non essere, ma certi loro ornamenti, che le rendono piu illustri, & maravigliose.<sup>348</sup>

<sup>343</sup> López de Vega, *op. cit.*, p. 189.

<sup>344</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 132.

<sup>345</sup> Aristóteles, Horacio y Boileau, *op. cit.*, p. 167.

<sup>346</sup> Trissino, *op. cit.*, [p. XXXVIII].

<sup>347</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>348</sup> Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche*, *op. cit.*, fols. 20v-21r.

La ambigüedad de Trissino fue compartida por el teórico español Francisco de Barreda en la primera mitad del siglo XVII, quien se remitió a la doctrina del Estagirita en todas las cuestiones que requerían, como se ha venido explicando con otros eruditos, algún comentario personal:

y porque se vea que no obedecer a Aristoteles, no es olvido de sus preceptos, mírense obediencias suyas en las Peripecias, en las agniciones, y perturbaciones, y en todos los afectos que el enseña.<sup>349</sup>

Además de las tradiciones aristotélica y horaciana, y sobre todo teniendo en cuenta que el filósofo griego no hablaba en su *Poética* con la suficiente extensión de la comedia como para que el género se considerara abordado en su generalidad, desde el siglo IV d. C. apareció una serie de estudios sobre la comedia que pueden englobarse bajo una tradición donatiana que ejerció muchísimo influjo en la dramaturgia europea de la Edad Media y el Renacimiento, empezando su declive a partir del Siglo de Oro con el redescubrimiento, edición, traducción y comentario del texto aristotélico.

En una obra titulada *De Comoedia et Tragoedia*, compuesta por el *De fabula* de Evancio y el *De comoedia o Excerpta de Comoedia* de Elio Donato<sup>350</sup>, ambos autores establecieron que la comedia se dividía en cuatro partes. Si Evancio escribe que la «comoedia per quattuor partes diuiditur: prologum, protasin, epitesin, catastrophem»<sup>351</sup> en el *De fabula*, Donato expone que la «comoedia autem diuiditur in quattuor partes: prologum, πρότασιν, ἐπίτασιν, καταστροφὴν»<sup>352</sup> en el *De comoedia o Excerpta de Comoedia*. La *catástrofe* es la parte que interesa a la *anagnórisis*, pues para Evancio «catastrophe conuersio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum»<sup>353</sup>. Sin embargo, Donato entendió esa parte casi solamente como el punto en que se resolvían los conflictos («καταστροφή explicatio fabulae, per quam euentus eius approbatur»<sup>354</sup>), sin especificar de qué forma se solventaban.

Procede plantearse si existe alguna fuente de la que Evancio y Donato pudieran haber tomado esta idea para la estructuración de las comedias. Como se ha

<sup>349</sup> Barreda, *op. cit.*, fols. 127v-128r.

<sup>350</sup> El tratado gozó de un inmenso éxito por la atribución autorial de todo el trabajo al ya conocido gramático Donato.

<sup>351</sup> Donato, *op. cit.*, vol. I, p. 22.

<sup>352</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 27.

<sup>353</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 22.

<sup>354</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 28.

dicho, hoy no se conocen textos de Aristóteles en los que hable extensamente sobre ese género, pero en su *Poética* estableció cuatro partes para la tragedia:

desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y éstásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los comos.<sup>355</sup>

El *éxodo* aristotélico podría ser equivalente a la *catástrofe* donatiana.

A lo largo del siglo XVI, e incluso antes, aparecieron muchos comentaristas de obras de Terencio, y uno de ellos fue Jodoco Badio Ascensio, quien en 1502 publicó unas anotaciones a este comediógrafo que contenían algunas reflexiones sobre teoría dramática, las cuales estaban claramente influenciadas por Evancio y Donato, aunque generalmente solamente se citaba a este segundo. Así, Badio, que también gozó de reconocido prestigio, recordó que «según Donato las partes de la comedia son cuatro: *prólogo, prótesis, epítasis* y *catástrofe*»<sup>356</sup>, aunque se extendió algo más en la explicación de cada una de ellas. En el caso de la *catástrofe* ofreció unas notas relativas a que la agnición se producía en ese momento, pero asociaba esos descubrimientos al carácter de los personajes y a sus sentimientos, sin entrar en toda la especificidad de los comentaristas posteriores:

la *catástrofe* o tercera parte es la *reconducción de toda la trama que lleva a un final feliz una vez que se han descubierto todos los enredos*. Como he tratado antes, en las comedias casi todos los personajes se ven burlados o engañados por lo menos una vez; luego, al final, todos aparecen contentos y regresan a su armonía y amistad mutua como nos tocará ver al final de cada una de las comedias.<sup>357</sup>

La misma división fue respetada por el primer gran preceptista dramático español, Bartolomé de Torres Naharro, que ejerció notable influencia en el teatro español del Renacimiento (tanto a nivel teórico como práctico). Torres Naharro recogió las mismas cuatro partes de las comedias que instituyeron Evancio y Donato, aunque cita otra fuente y no respeta el mismo orden que propusieron:

<sup>355</sup> Aristóteles, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>356</sup> Badio, *op. cit.*, p. 1062.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 1065.

Y, según Acrón<sup>358</sup> poeta, ay seis géneros de comedias, scilicet: *stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y quatro partes, scilicet: *prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*.<sup>359</sup>

Mucho después, en los primeros años del siglo XVII, el español Luis Alfonso de Carvallo compara las partes de la comedia con los distintos estadios que pueden encontrarse en procesos de actividades humanas, pero separa el *prólogo* como parte de la comedia y lo considera un preámbulo a modo de loa o introito que la antecede. Así, explica que

lo que común y generalmente debe tener la comedia, que son tres partes principales en que se divide, las cuales se llaman en griego prótasis, epítasis y catástrofe, que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, existencia y decadencia,<sup>360</sup>

aunque no debe entenderse esa caída sino como el momento en que la comedia va finalizando y «todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera»<sup>361</sup>. Carvallo censura el comportamiento que vaya en contra de la doctrina de Aristóteles, y ahí sitúa el uso de la maquinaria, que en el momento de publicación de la obra del asturiano ya empezaba a implementarse en el panorama de renovación teatral de la época, aunque de una forma mucho más ligera que la verdadera revolución escenográfica que se vivió en la segunda mitad del siglo XVII.

El mismo Luzán, ya en el período dieciochesco, siguió rindiendo tributo a Donato (en solitario, sin Evancio) y aceptó las mismas partes de la comedia, definiendo la *catástrofe* como «la mutación de la fábula en felicidad y alegre éxito, descubiertos ya todos los engaños y enredos y desatado el nudo»<sup>362</sup> y situándola una vez avanzada la tercera jornada, algo que ya fue propuesto por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en 1609: «hasta que vaya declinando el paso,/pero la solución no la permita/hasta que llegue a la postrera scena»<sup>363</sup>.

<sup>358</sup> Helenio Acrón publicó unos comentarios a obras de Horacio en el siglo IV d. C.

<sup>359</sup> Torres Naharro, *Obra completa, op. cit.*, p. 8.

<sup>360</sup> Carvallo, *op. cit.*, pp. 260-261.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>362</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 594.

<sup>363</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit.*, p. 320, vv. 233-235.

#### 2.4.2. La agnición en el género épico

En otro orden de cosas, y advirtiendo que el recurso de la anagnórisis era tan poderoso que no se limitaba a la dramaturgia trágica o cómica (como se ejemplifica en el «Capítulo I» de este trabajo a propósito de todos los géneros literarios de todas las épocas de la literatura española), el propio Aristóteles afirmó, para la epopeya, que «también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos»<sup>364</sup>.

A finales del siglo XVI Denores reconoció que los «ricognitioni»<sup>365</sup> también estaban presentes en el poema heroico y, ya en el XVIII, Luzán afirmó que «la fábula épica, no menos que la trágica, puede ser simple o impleja, moral o patética, y admite también la agnición y peripecia»<sup>366</sup>.

La *Poética* de Aristóteles, escrita en el siglo IV a. C., fue redescubierta en la Edad Media y, a partir de ahí, se convirtió en el texto de preceptiva dramática más influyente de toda la historia. A partir del siglo XVI se sucedieron nuevos textos teóricos que, como indica Cave en su estudio sobre diferentes preceptivas, respondían a naturalezas distintas:

literal translation into Latin or Italian, brief philological commentary, paraphrase, copious commentary, independent treatises in which the themes of the *Poetics* are rephrased, reorganized and extended,<sup>367</sup>

además de la manipulación e, incluso, laceración que sufrió el texto del Estagirita en algunas obras; era el *neoaristotelismo poético*. Italianos, españoles y franceses escribieron sobre las enseñanzas del filósofo en lenguas clásicas y romances, desde el siglo XVI hasta el XVIII, con mayor o menor éxito. Debates sobre la definición de la agnición, su tipología o los mecanismos por los que se llevaba a cabo en las obras arrojaron ríos de tinta en miles de páginas; muchas de ellas, todavía hoy, inéditas.

No todas las poéticas trataban sobre la anagnórisis ni las que lo hacían obviaban otros asuntos, también, de suma importancia, pero la ingente aportación

<sup>364</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 218.

<sup>365</sup> Denores, *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*, *op. cit.*, fol. 69v.

<sup>366</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 638.

<sup>367</sup> Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 55.

crítica sobre este recurso da fe de la magnitud de la agnición en la literatura y en la dramaturgia.

Marmontel afirmó que

la grande ressource des Poëtes Grecs étoit la reconnoissance, moyen fécond en mouvemens tragiques, sur-tout favorable au génie de leur théâtre, & sans lequel leurs plus beaux sujets [...], se seroient presque réduits à rien,<sup>368</sup>

pero no puede olvidarse que no solo los autores griegos se beneficiaron del poder que generaba en la acción misma y en los espectadores una anagnórisis bien construida. El teatro europeo de todos los tiempos cuenta con agniciones entre sus obras, y por supuesto, también el de Lope.

<sup>368</sup> Marmontel, *op. cit.*, p. 159.

**CAPÍTULO IV**  
**EL SISTEMA CONCEPTUAL Y EL CORPUS DE COMEDIAS**





## 1. EL SISTEMA CONCEPTUAL DE LA ANAGNÓRISIS

Tal y como se ha explicado en el capítulo anterior, debe destacarse la importancia del recurso de la anagnórisis como proceso integrante e integrador en la dramaturgia barroca, cuya recurrencia está fundamentada en la ingente base teórica que, desde Aristóteles, se generó a su alrededor.

Sentadas las bases definitorias y teóricas que el recurso de la agnición ha experimentado a lo largo de la historia, procede la explicación detallada del concepto de anagnórisis y de su alcance tal y como es utilizado en este trabajo. Las disquisiciones y clasificaciones que los distintos preceptistas arguyeron han servido, además de para conocer la potencialidad de este recurso a nivel diacrónico, para sistematizar una definición y sistema conceptual satisfactorios de la anagnórisis, los cuales permitirán analizar la presencia del recurso en la obra de Lope de Vega y proponer un modelo de estudio válido para la generalidad de los dramaturgos de la historia de la literatura española.

Para elaborar el concepto que de agnición se utiliza en estas páginas se han tomado como referencia básica las definiciones de Aristóteles y de los tratadistas del Siglo de Oro. En ocasiones, sus aportaciones son complementarias, y ello vertebrará el concepto de anagnórisis que se emplea. La anagnórisis puede entenderse como el recurso o técnica que permite a cualquier interviniente en la obra pasar del desconocimiento al conocimiento de un personaje, un suceso o cualquier otro elemento pertinente en la pieza a través de varios procedimientos. En esos intervi-

nientes no solamente tienen cabida los personajes de una comedia, sino también el público, que, como se analiza más adelante, puede desarrollar varias funciones en relación con este recurso.

En una comedia, la *anagnórisis* es un mecanismo, técnica o recurso que enlaza dos momentos diferenciados fundamentalmente en términos de *ignorancia* y *sabiduría*, donde el primero de ellos se referirá al *motivo precedente* a la agnición como instante del desconocimiento y, el segundo, al *motivo consecuente* a la agnición, entendida como instante del conocimiento. Los dos momentos que, en el conjunto de la obra circundan la aparición del recurso, no son anagnórisis, como parece evidente; esto es, no es agnición el conocimiento derivado de una transmisión de información o del descubrimiento de la verdadera identidad de un agonista como hechos en sí mismos, sino el recurso literario que posibilita que se produzcan esos hechos.

Teniendo como referencia los motivos precedentes y consecuentes a la agnición, se puede desarrollar a partir del recurso una serie de *elementos de la anagnórisis*, unos bloques que se suceden y que permiten unir, por medio de su acción en conjunto (lo que se identifica con la unidad del recurso), los motivos anterior y posterior al reconocimiento. Así, integran la anagnórisis los siguientes elementos: agente, procedimiento, objeto<sup>369</sup>, consecuencia y destinatario<sup>370</sup>.

Tres son los elementos principales: el agente, el objeto y el destinatario:

- El *agente de la anagnórisis* es el personaje, elemento o circunstancia que la desencadena con un fin determinado, bien voluntaria o bien involuntariamente.
- El *objeto de la anagnórisis* será el elemento que es reconocido por el medio que sea precedente y que, pudiendo coincidir con el agente si este mismo descubre una circunstancia personal o su propia identidad o naturaleza, será un personaje, un suceso o cualquier otro elemento de especial trascendencia para el desarrollo de la acción o acciones de la comedia.
- El *destinatario de la anagnórisis* se corresponde con la entidad que pasa del desconocimiento al conocimiento del objeto de la anagnórisis, incluido el público, pues, como se ve más adelante, hay algunas agniciones que están dirigidas al público porque los personajes de la obra ya conocen la verdad sobre el objeto en cuestión o porque el dramaturgo considera pertinente

<sup>369</sup> El *objeto de la anagnórisis* tiene su antecedente en la *figura reconocida* a la que se refirieron Maggi y Lombardi. Vid. Maggi y Lombardi, *op. cit.*, p. 145.

<sup>370</sup> Es la *figura reconociente* para Maggi y Lombardi. Vid. *Ibid.*, *loc. cit.*

que el auditorio posea, con antelación, toda la información sobre la revelación que los agonistas experimentarán posteriormente.

De estos tres elementos –agente, objeto y destinatario–, el agente y el destinatario se sitúan en la frontera entre el motivo precedente y la agnición, el primero, y el recurso y el motivo consecuente, el segundo, por lo que se trata de dos integrantes híbridos que no denotan características propiamente sujetas al devenir de la anagnórisis; el agente está influido por el motivo precedente y su participación en el recurso parte de ella, y el destinatario desencadena situaciones en el motivo consecuente a raíz de su intervención en el recurso, es decir, uno y otro adquieren su plena naturaleza al aunar las notas procedentes tanto del recurso como de sus motivos circundantes, cada uno en su caso, pero nunca consiguen todos sus matices con la sola intervención del recurso, lo que no permite clasificarlo a partir de ellos.

Un motivo precedente recurrirá a un agente (intermediario) para que a través de un procedimiento revele la verdad sobre un objeto y ello provoque una consecuencia en un destinatario (intermediario) que desembocará en un motivo consecuente. Entre ambos motivos, y con los intermediarios híbridos del agente y el destinatario, se sitúa el recurso de la anagnórisis.

El procedimiento y la consecuencia son dos elementos secundarios en la agnición, pero plenamente integrados en ella y sin recorrido más allá, sin que ello impida que el primero pueda ser incluido por el agente y, el segundo, influir en el destinatario. Pueden definirse del siguiente modo:

- El *procedimiento de la anagnórisis* es el mecanismo que pone en funcionamiento el agente para revelar la verdad sobre el objeto, y por este motivo es un proceso de inducción.
- La *consecuencia de la anagnórisis* es el efecto que el reconocimiento del objeto provoca en el destinatario, siendo un proceso de deducción voluntaria o involuntaria.

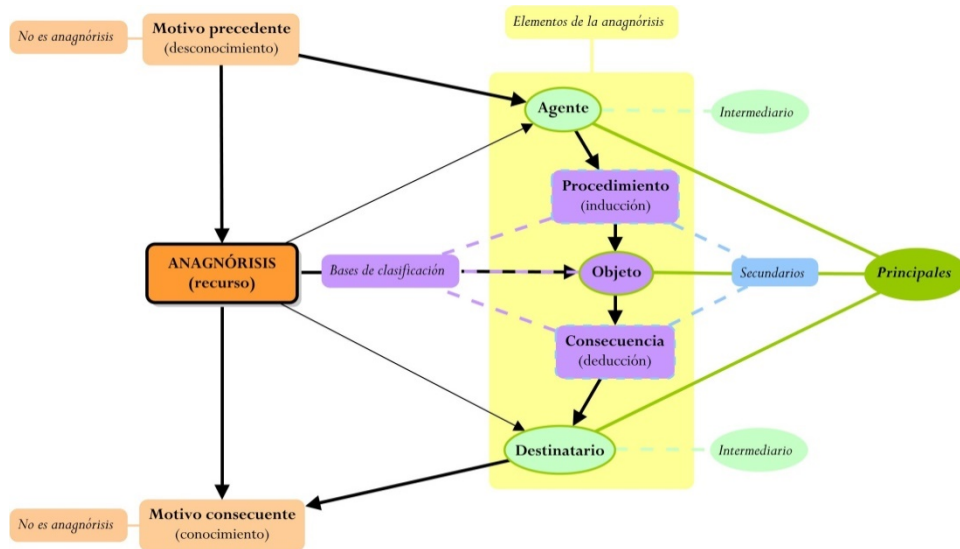
A pesar de ser dos elementos secundarios, son los que, junto con el objeto (que es un elemento principal), forman parte inequívoca del recurso, y por ello permiten generar clasificaciones aplicables a los textos, siendo, por tanto, las *bases de clasificación de la anagnórisis*. Esos elementos pueden dividirse en dos grandes grupos:

- Los *elementos potencialmente estáticos* son aquellos que permanecen inalterables a lo largo de toda la comedia, y dan origen a los tipos de anagnórisis según su objeto y según su procedimiento.
- Los *elementos potencialmente dinámicos* configuran las anagnórisis según sus consecuencias, y son los que necesitan haberse desarrollado o desarrollarse en algún eje diacrónico de la comedia, es decir, a través de su representación o de su evocación mediante la narración de hechos pretéritos, presen-

tes o futuros no representados por obviarlos el autor o por localizarse en la prehistoria de la comedia, lo cual es especialmente relevante cuando se trata de obras que tienen un comienzo *in medias res*.

A modo de recapitulación, se propone el siguiente esquema que sintetiza cuál es la naturaleza de la anagnórisis y qué posición ocupa como recurso de composición en el sistema conceptual que se maneja:

**GRÁFICO 1**  
**EL SISTEMA CONCEPTUAL DE LA ANAGNÓRISIS EMPLEADO EN ESTE TRABAJO**



## 2. EL CORPUS DE COMEDIAS

### 2.1. La selección del número de comedias del corpus

Lope de Vega escribió varios cientos de comedias a lo largo de su vida, lo que resulta una producción ingente. Sin embargo, no todos los títulos que se proponen como de autoría lopesca lo son, de tal modo que, según Morley y Bruerton, existen «comedias auténticas»<sup>371</sup>, «comedias que probablemente son de Lope»<sup>372</sup>, «comedias dudosas»<sup>373</sup> y «textos que no son de Lope»<sup>374</sup>.

<sup>371</sup> Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, op. cit., p. 590 y ss.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 601 y ss.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 603 y ss.

Para llevar a cabo este trabajo se ha seleccionado un corpus de comedias lo suficientemente representativo<sup>375</sup> estadísticamente como para que las conclusiones que arroje el análisis sean aplicables al conjunto de la producción lopesca.

El resultado de la investigación es una variable cualitativa que permite estimar una proporción entre las comedias que llevan o no anagnórisis. Teniendo en cuenta que las obras solo aparecen una vez en la población de estudio (las trescientas dieciséis comedias que Morley y Bruerton califican como «auténticas» en su trabajo), el resultado será, según Pérez Suárez<sup>376</sup>, una muestra probabilística aleatoria sin reposición, y por eso se debe aplicar la siguiente fórmula de tamaño muestral<sup>377</sup>:

$$n = \frac{k^2 N p q}{e^2 (N-1) + k^2 p q}$$

donde cada elemento tiene las particularidades y valores que se indican a continuación:

- $n$  es el *tamaño de la muestra*, es decir, el número de comedias que hay que seleccionar para que la muestra sea representativa.
- $k$  es el *coeficiente de confianza*. Vivanco Arancibia indica que el *nivel de confianza* permite «conocer la precisión»<sup>378</sup> con la que se trabaja en un muestreo. La asociación entre el *nivel de confianza* y el *coeficiente* —que es el que debe aparecer en la fórmula— queda constatada a partir de una tabla de distribución normal que el investigador facilita en su estudio. Así, para un *nivel de confianza* del 95%, el *coeficiente* se sitúa en 1,96<sup>379</sup>.
- $N$  es el *total de la población*, esto es, las trescientas dieciséis «comedias auténticas» que indicaron Morley y Bruerton.
- $p$  es la *variabilidad positiva*.

<sup>374</sup> *Ibid.*, pp. 606-607.

<sup>375</sup> Las nociones que se presentan a continuación pertenecen al campo de la estadística inferencial, y para una aproximación conceptual se remite a Antonio Vargas Sabadías, *Estadística descriptiva e inferencial*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Ciencia y técnica, 8), 1995.

<sup>376</sup> Rigoberto Pérez Suárez, *Nociones básicas de estadística*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986, p. 142.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>378</sup> Manuel Vivanco Arancibia, *Muestreo estadístico. Diseño y aplicaciones*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria (Col. Textos), 2005, p. 46.

<sup>379</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

- $q$  es la *variabilidad negativa*. Cuando no hay estudios previos sobre el tema se acepta que tanto  $p$  como  $q$  tienen un valor de 0,50, de tal manera que la suma de ambos dé lugar a la unidad, ya que en una comedia, *a priori*, puede haber anagnórisis o no, es decir, hay una posibilidad del 50% para cada caso.
- $e$  es el *margen de error*. Como consecuencia de trabajar con una muestra en lugar de con la población completa, el investigador debe asumir un error a favor y en contra en los resultados que obtenga. Aceptando un error del 5,8%, y teniendo en cuenta que el valor  $e$  de la fórmula debe referirse a la unidad, dicho parámetro equivale a 0,058.

Sustituyendo los valores en la fórmula se obtiene que:

$$n = \frac{(1,96)^2 \cdot 316 \cdot 0,50 \cdot 0,50}{(0,058)^2 \cdot (316-1) + (1,96)^2 \cdot 0,50 \cdot 0,50}$$

$$n = \frac{303,4864}{2,02006}$$

$$n = 150,24$$

Por tanto, de las trescientas dieciséis «comedias auténticas» de Lope, deberían conformar el corpus de este trabajo un total de 150,24 obras. Con el fin de aproximar esa cifra a una más redonda y teniendo en cuenta que la filología no es una ciencia matemática, sino que requiere otro tipo de análisis, se ha decidido situar el número de comedias seleccionadas en 150.

Ese corpus está seleccionado como un muestreo discrecional en cuya delimitación se presta atención a dos parámetros fundamentales: que haya obras de las tres etapas en que se divide la producción lopesca y que estén representados todos los géneros y subgéneros que los estudiosos de Lope han descrito para clasificar el teatro del Fénix.

## 2.2. El criterio de las etapas del teatro de Lope de Vega

La división de la producción dramática de Lope en tres fases pertenece, ya, a la tradición, aunque los estudiosos han propuesto varias periodizaciones o, acaso, han modificado las denominaciones o las fechas que se toman para el inicio y término de cada etapa.

Para Weber de Kurlat, metodológicamente, el Lope-Lope «resume una obra de estructura formalizada, de madurez, típica de su autor y su género»<sup>380</sup>, mientras que el Lope-preLope «implica que la obra no ha alcanzado la condición señalada»<sup>381</sup>. Asume que el año de 1590 es la frontera entre ambas fases, cuando el pre-Lope va quedando atrás.

Por su parte, Cañas Murillo<sup>382</sup> entiende que el conjunto de piezas fechadas entre 1588 y 1595 constituyen un conglomerado con características similares, especialmente las relativas a determinados temas, como el del honor. Así, vinculando la trayectoria vital del Fénix con su producción teatral, Cañas denomina «comedias del destierro» a ese conjunto de obras que Lope escribió en dicho período, localizado a ambos lados de la frontera que Weber de Kurlat situó para el final del Lope-preLope.

Rozas advirtió una serie de características y circunstancias que le llevaron a hablar del Lope *de senectute*<sup>383</sup>, un ciclo de obras (más allá del género teatral) situadas entre 1627 (año de la firma del primer testamento del Fénix) y 1635 (fecha de su muerte). Dividió esta fase en dos períodos: «la etapa en la que se va gestando, de 1627 a 1630 [...]»; y la específica y definitiva, [...] que va de principios de 1631 hasta su muerte»<sup>384</sup>. Además, Rozas acuñó la forma «Lope-postLope» para referirse a esos rasgos finales que están presentes en la obra del Fénix: «creo que hay que crear un nuevo término y hablar de un post-Lope»<sup>385</sup>. La misma nomenclatura siguió Profeti al afirmar que «como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de *senex*»<sup>386</sup>.

Según los distintos lopistas, el Fénix fue evolucionando en su poética, y esos cambios son más o menos visibles a partir de las fechas que se han propuesto. Como síntesis, para este trabajo se opta por la siguiente división en tres etapas:

<sup>380</sup> Weber de Kurlat, «El Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», en *Segismundo*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>381</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>382</sup> Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>383</sup> Rozas López, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de *senectute*”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>385</sup> Rozas López, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 377.

<sup>386</sup> Maria Grazia Profeti: «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 7), 1997, p. 39.

- Lope joven: Este primer Lope existe desde 1579, fecha *post quem* de composición de su primera comedia conservada —*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*—, hasta 1595, cuando finaliza su destierro.
- Lope maduro: La mayor parte de su obra coincide con esta fase, enmarcada entre 1595 y 1627, año de la firma de su primer testamento.
- Lope viejo: Sin que la nomenclatura sirva para expresar características literarias de sus obras, esta fase final del dramaturgo se sitúa entre 1627 y 1635, año de su fallecimiento.

No se conoce la fecha exacta de composición de todas las comedias, pero Morley y Bruerton ofrecieron propuestas basadas en un estudio de la versificación<sup>387</sup>. Las obras de este trabajo se relacionan, en un listado, cronológicamente, siendo el orden de prelación el siguiente: en primer lugar, las que pueden fecharse en un año concreto; en segundo lugar, las que poseen la fecha inicial más antigua; en tercer lugar, las que tienen un *ad quem* más breve, por último, en orden alfabético sin tener en cuenta los artículos. En el caso de que se conozca la fecha exacta de día y mes, aunque solo aparezca el año, se respeta la cronología, aunque ello suponga no respetar el orden alfabético y no incluirlo en el cuerpo del texto para respetar la uniformidad de situar solamente el año.

Teniendo en cuenta que algunas comedias tienen una horquilla amplia, que trasciende la división de las etapas propuesta, se ha decidido no incluir en la fase del Lope joven (1579-1595) las que, con un *post quem* anterior a 1595 y hasta ese año, no tengan una posible fecha de término posterior a 1599. En el Lope maduro (1595-1627) no se incluyen las que tienen una posible fecha de término posterior a 1627 (solo ocurre en el caso de *Los Tellos de Meneses*, que se adscribe a la última etapa), aunque la fecha de *ante quem* sea 1627 o anterior. En el Lope viejo (1627-1635) se incluye el resto, con la salvedad de que hay dos comedias del año 1627 (*Del monte sale* y *Más pueden celos que amor*) que se relacionan en el último período. En los casos en los que se especifica la nota «anterior a» una fecha determinada, la comedia se ordena como si fuera de ese año, pues cabe la posibilidad de que ese sea el último año posible de su composición, y por eso se coloca al final de las de ese año.

Así, de las ciento cincuenta piezas que se han leído y analizado, treinta y nueve (de la 1 a la 39 —según el listado *infra*—) pertenecen al Lope joven, noventa y cinco (de la 40 a la 134) al Lope maduro y dieciséis (de la 135 a la 150) al Lope viejo.

<sup>387</sup> En el caso de que en distintas partes del libro se formulen horquillas diferentes para una comedia, se opta por elegir la de menor rango.



Tanto de la primera etapa como de la tercera se han estudiado todas y cada una de las «comedias auténticas» que se encuadran en esos años. En el caso de la segunda etapa, teniendo en cuenta que la producción fue mucho mayor, se ha hecho una selección tal que permite, en el conjunto de todo el corpus, que haya obras pertenecientes a las distintas clasificaciones del teatro lopesco que ha propuesto la crítica.

### 2.3. El criterio de las clasificaciones del teatro de Lope de Vega

Aunque se han propuesto varias a lo largo de los años (unas con mayor fortuna que otras para la crítica), se resumen, a continuación, algunas de las clasificaciones del teatro de Lope por las que los estudiosos han apostado a lo largo del siglo XX.

Menéndez Pelayo<sup>388</sup> —además de los *autos* (sacramentales, del Corpus y del nacimiento), de los *coloquios de devoción* y otras piezas religiosas breves, de las *loas* y de los *entremeses*— clasifica las comedias en los siguientes grupos temáticos: comedias *religiosas* (fundadas en asuntos del Antiguo Testamento, del Nuevo Testamento, en vidas de santos y otras personas piadosas y en leyendas o tradiciones devotas), *mitológicas*, *de argumentos de la historia clásica*, *de historia extranjera*, *de crónicas y leyendas dramáticas de España*, *novelescas* (pastoriles, caballerescas y fundadas en fábulas), *románticas*, *de costumbres* (de malas costumbres y de costumbres urbanas y caballerescas) y *aristocráticas o palatinas*.

Rozas<sup>389</sup>, por su parte, asumió «tres grandes grupos: las obras que tienen como base una historia (sea mitológica, bíblica, hagiográfica, cronística o legendaria); las que proceden de una fuente novelesca; y las que crecen desde la propia invención, retratando e idealizando, a la vez, la realidad de su tiempo, ya en tono palaciego, ya en el medio urbano, ya en ambiente pastoril o rústico».

Vitse y Serralta<sup>390</sup> dividen la comedia en *comedia seria* (que será palatina o heroica), *cómica* (palaciega, de capa y espada o de figurón), *burlasca* y *teatro menor*. Frente a la comedia sitúa la tragedia.

<sup>388</sup> Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, op. cit., vol. I, pp. 6-10.

<sup>389</sup> Juan Manuel Rozas López, «La obra dramática de Lope de Vega. Introducción», en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico Manrique, Barcelona, Crítica, 1983, vol. III: «Siglos de Oro: Barroco», pp. 302-303.

<sup>390</sup> Marc Vitse y Frédéric Serralta, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, dirección de José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, tomo I: «Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII», p. 520.

Oleza<sup>391</sup> opina, sin negar el concepto de tragicomedia, que Lope cultivó dos macrogéneros: el *drama* y la *comedia*, distinguiendo entre las comedias *pastoriles*, *mitológicas*, *palatinas*, *urbanas de capa y espada*, *picarescas*, *dramas privados de la honra*, *dramas históricos de la honra* o *dramas de hechos famosos*.

Arellano<sup>392</sup> diferencia entre obras dramáticas *serias* (las tragedias, las comedias serias, los autos y las loas sacramentales) y *cómicas* (de capa y espada, de figurón, palatinas, burlescas, entremeses y otras piezas de teatro breve cómicas).

El corpus de este trabajo tiene comedias que representan todas las clasificaciones antedichas.

## 2.4. El corpus

Con las precisiones expuestas en los apartados previos, las comedias de Lope de Vega que se han seleccionado para elaborar este trabajo son las siguientes:

1. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579-1583)<sup>393</sup>.
2. *Las ferias de Madrid* (1585-1588)<sup>394</sup>.
3. *El verdadero amante* (1585-1589)<sup>395</sup>.
4. *El molino* (1585-1595)<sup>396</sup>.
5. *Belardo, el furioso* (1586-1595)<sup>397</sup>.

<sup>391</sup> Joan Oleza Simó, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, edición de Ignacio Arellano Ayuso, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 21), 1994, p. 241.

<sup>392</sup> Ignacio Arellano Ayuso, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1995, pp. 138-139.

<sup>393</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 1-58.

<sup>394</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las ferias de Madrid*, edición de David Roas Deus, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio, 1998, vol. III, pp. 1823-1954.

<sup>395</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El verdadero amante*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 83-173.

<sup>396</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El molino*, edición de Patrizia Campana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, Lérida, Milenio, 1997, vol. III, pp. 1547-1686.

<sup>397</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Belardo el furioso*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II, op. cit.*, pp. 457-550.

6. *La ingratitud vengada* (anterior a 1587)<sup>398</sup>.
7. *Las burlas de amor* (1587-1595)<sup>399</sup>.
8. *Los celos de Rodamonte* (anterior a 1588)<sup>400</sup>.
9. *Los embustes de Fabia* (1588-1595)<sup>401</sup>.
10. *El ganso de oro* (1588-1595)<sup>402</sup>.
11. *El hijo de Reduán* (1588-1595)<sup>403</sup>.
12. *El hijo Venturoso* (1588-1595)<sup>404</sup>.
13. *La infanta desesperada* (1588-1595)<sup>405</sup>.
14. *El mesón de la corte* (1588-1595)<sup>406</sup>.
15. *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (1588-1595)<sup>407</sup>.
16. *El príncipe melancólico* (1588-1595)<sup>408</sup>.
17. *La traición bien acertada* (1588-1595)<sup>409</sup>.
18. *Los donaires de Matico* (1589)<sup>410</sup>.

<sup>398</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La ingratitud vengada*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 737-825.

<sup>399</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las burlas de amor*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II, op. cit.*, pp. 551-638.

<sup>400</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, edición de Sabatino G. Maglione, Lanham/Nueva York/Londres, University Press of America, 1985.

<sup>401</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los embustes de Fabia*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 815-910.

<sup>402</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El ganso de oro*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II, op. cit.*, pp. 733-814.

<sup>403</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El hijo de Reduán*, edición de Gonzalo Pontón Gijón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. II, pp. 817-980.

<sup>404</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El hijo Venturoso*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 1-107.

<sup>405</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La infanta desesperada*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 109-173.

<sup>406</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El mesón de la corte*, notas de Rafael González Cañal, en *Tres comedias madrileñas*, Madrid, Comunidad de Madrid (Col. Clásicos Madrileños, 2), 1992, pp. 1-100.

<sup>407</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, edición de Patrizia Campana y Juan Ramón Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. II, pp. 981-1148.

<sup>408</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 271-365.

<sup>409</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La traición bien acertada*, edición de Agustín Sánchez Aguilar y Nil Santiañez-Tió, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. II, pp. 697-816.

19. *El grao de Valencia* (1589-1590)<sup>411</sup>.
20. *El príncipe inocente* (1590)<sup>412</sup>.
21. *El perseguido* (1590)<sup>413</sup>.
22. *Los locos de Valencia* (1590)<sup>414</sup>.
23. *El dómine Lucas* (1590-1595)<sup>415</sup>.
24. *La serrana de Tormes* (1590-1595)<sup>416</sup>.
25. *Los amores de Albanio e Ismenia* (1591-1595)<sup>417</sup>.
26. *El caballero del milagro* (1593)<sup>418</sup>.
27. *El favor agradecido* (1593)<sup>419</sup>.
28. *El soldado amante* (1593-1595)<sup>420</sup>.
29. *El enemigo engañado* (1593-1598)<sup>421</sup>.
30. *El leal criado* (1594)<sup>422</sup>.

<sup>410</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, edición de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. I, pp. 115-254.

<sup>411</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El grao de Valencia*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 457-548.

<sup>412</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El príncipe inocente*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 59-140.

<sup>413</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El perseguido*, edición de Silvia Iriso Ariz y María Morrás Ruiz-Falcó, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. I, pp. 255-458.

<sup>414</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, edición de Carlos Peña López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, dirección de Alberto Blecua Perdices, coordinación de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 165-328.

<sup>415</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El dómine Lucas*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 641-735.

<sup>416</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 113-216.

<sup>417</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los amores de Albanio e Ismenia*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III, op. cit.*, pp. 549-640.

<sup>418</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El caballero del milagro*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 141-241.

<sup>419</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El favor agradecido*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 243-342.

<sup>420</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El soldado amante*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VI*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 405-500.

<sup>421</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El enemigo engañado*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV, op. cit.*, pp. 411-499.

31. *San Segundo* (1594)<sup>423</sup>.
32. *Laura perseguida* (1594)<sup>424</sup>.
33. *El maestro de danzar* (1594)<sup>425</sup>.
34. *El mármol de Felisardo* (1594-1598)<sup>426</sup>.
35. *El casamiento en la muerte* (1595)<sup>427</sup>.
36. *Jorge Toledano* (1595-1597)<sup>428</sup>.
37. *El galán escarmentado* (1595-1598)<sup>429</sup>.
38. *La serrana de La Vera* (1595-1598)<sup>430</sup>.
39. *La viuda valenciana* (1595-1599)<sup>431</sup>.
40. *La pastoral de Jacinto* (1595-1600)<sup>432</sup>.
41. *La boda entre dos maridos* (1595-1601)<sup>433</sup>.

<sup>422</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El leal criado*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 441-546.

<sup>423</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *San Segundo*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 647-735.

<sup>424</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Laura perseguida*, edición de Silvia Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio, 2002, vol. I, pp. 37-174.

<sup>425</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El maestro de danzar*, edición de Daniel Fernández Rodríguez, en *El maestro de danzar. La creación del mundo*, dirección de Alberto Blecua Perdices, coordinación de Ramón Valdés, Madrid, Gredos (Col. Anejos de la Biblioteca Lope de Vega), 2012, pp. 11-258.

<sup>426</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*, edición de Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón, Lérida, Milenio, 2005, vol. III, pp. 1571-1702.

<sup>427</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, edición de Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. II, pp. 1149-1276.

<sup>428</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Jorge toledano*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV, op. cit.*, pp. 217-323.

<sup>429</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El galán escarmentado*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV, op. cit.*, pp. 787-883.

<sup>430</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La serrana de la Vera*, edición de Lola González, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio, 2008, vol. III, pp. 1391-1519.

<sup>431</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La viuda valenciana*, edición de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 263), 2001.

<sup>432</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La pastoral de Jacinto*, edición de Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 73), 1997.

<sup>433</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La boda entre dos maridos*, edición de José Roso Díaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, op. cit.*, vol. II, pp. 791-922.

42. *La fuerza lastimosa* (1595-1603)<sup>434</sup>.
43. *El marqués de Mantua* (1596)<sup>435</sup>.
44. *La francesilla* (1596)<sup>436</sup>.
45. *El remedio en la desdicha* (1596)<sup>437</sup>.
46. *La bella malmaridada* (1596)<sup>438</sup>.
47. *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* (anterior a 1596)<sup>439</sup>.
48. *El cerco de Santa Fe* (1596-1598)<sup>440</sup>.
49. *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598)<sup>441</sup>.
50. *El testimonio vengado* (1596-1603)<sup>442</sup>.
51. *La vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598)<sup>443</sup>.
52. *Adonis y Venus* (1597-1603)<sup>444</sup>.
53. *El desposorio encubierto* (1597-1603)<sup>445</sup>.

<sup>434</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, edición de Montgrony Alberola, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II, op. cit.*, vol. I, pp. 69-243.

<sup>435</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El marqués de Mantua*, edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, dirección de Alberto Blecuá Perdices, coordinación de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2013, tomo II, pp. 1-153.

<sup>436</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La francesilla*, edición de Marta Latorre Pena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, dirección de Alberto Blecuá Perdices, coordinación de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 567-752.

<sup>437</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, edición de Romina Ippolito, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, dirección de Alberto Blecuá Perdices, coordinación de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo I, pp. 391-536.

<sup>438</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La bella malmaridada*, edición de Enric Querol Coll, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II, op. cit.*, vol. II, pp. 1175-1389.

<sup>439</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I, op. cit.*, pp. 737-813.

<sup>440</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El cerco de Santa Fe*, edición de Delmiro Antas García, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. I, pp. 459-557.

<sup>441</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los comendadores de Córdoba*, edición de José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II, op. cit.*, vol. II, pp. 1023-1174.

<sup>442</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El testimonio vengado*, edición de Gerardo Salvador Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. III, pp. 1687-1805.

<sup>443</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Comedia de Bamba*, edición de David Roas Deus, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. I, pp. 559-685.

<sup>444</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Adonis y Venus*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IX*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 281-352.

54. *La reina Juana de Nápoles* (1597-1603)<sup>446</sup>.
55. *Los españoles en Flandes* (1597-1606)<sup>447</sup>.
56. *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (1597-1608)<sup>448</sup>.
57. *El galán Castrucho* (1598)<sup>449</sup>.
58. *Las Batuecas del duque de Alba* (1598-1600)<sup>450</sup>.
59. *Roma abrasada y crueldades de Nerón* (1598-1600)<sup>451</sup>.
60. *La Santa Liga* (1598-1600)<sup>452</sup>.
61. *El castigo del discreto* (1598-1601)<sup>453</sup>.
62. *El primer rey de Castilla* (1598-1603)<sup>454</sup>.
63. *La varona castellana* (1599)<sup>455</sup>.
64. *El Argel fingido y renegado de amor* (1599)<sup>456</sup>.

<sup>445</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El desposorio encubierto*, edición de Carlos Mota Placencia, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, dirección de Alberto Blecuá Perdices, coordinación de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 753-904.

<sup>446</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La reina Juana de Nápoles*, edición de Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI, op. cit.*, vol. II, pp. 903-1030.

<sup>447</sup> Lope Félix de Vega Carpio: *Los españoles en Flandes*, edición de Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, dirección de Alberto Blecuá Perdices, coordinación de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 905-1108.

<sup>448</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, edición de Gonzalo Pontón Gijón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, dirección de Alberto Blecuá Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Luigi Giuliani, Lérida, Milenio, 2002, pp. 253-396.

<sup>449</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El galán Castrucho*, edición de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, op. cit.*, vol. III, pp. 1085-1220.

<sup>450</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las Batuecas del duque de Alba*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IX, op. cit.*, pp. 849-938.

<sup>451</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 205-304.

<sup>452</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La Santa Liga*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, X*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 475-565

<sup>453</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El castigo del discreto*, edición de Enrico Di Pastena y Giulia Poggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, op. cit.*, vol. I, pp. 201-326.

<sup>454</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El primer rey de Castilla*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, X, op. cit.*, pp. 289-381.

<sup>455</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La varona castellana*, edición de Gonzalo Pontón Gijón y Guillermo Serés Guillén, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, dirección de Alberto Blecuá Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Marco Presotto, Lérida, Milenio, 2007, vol. III, pp. 1155-1292.

65. *El postrer godo de España* (1599-1600)<sup>457</sup>.
66. *La escolástica celosa* (1599-1602)<sup>458</sup>.
67. *Los muertos vivos* (1599-1602)<sup>459</sup>.
68. *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (1599-1603)<sup>460</sup>.
69. *La fe rompida* (1599-1603)<sup>461</sup>.
70. *El lacayo fingido* (1599-1603)<sup>462</sup>.
71. *La ocasión perdida* (1599-1603)<sup>463</sup>.
72. *Los embustes de Celauro* (1600)<sup>464</sup>.
73. *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600)<sup>465</sup>.
74. *El ingrato arrepentido* (1600)<sup>466</sup>.
75. *El cuerdo loco* (1602)<sup>467</sup>.

<sup>456</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El Argel fingido y renegado de amor*, edición de Guillermo Serés Guillén, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, vol. II, pp. 575-721.

<sup>457</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El postrer godo de España*, edición de Jorge García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII, op. cit.*, vol. II, pp. 723-870.

<sup>458</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La escolástica celosa*, edición de Alberto Blecua Perdices y Nil Santiañez-Tiód, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, vol. III, pp. 1285-1396.

<sup>459</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los muertos vivos*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 593-707.

<sup>460</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, edición de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier, en *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier, Lérida, Milenio, 2004, pp. 33-149.

<sup>461</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La fe rompida*, edición de Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, op. cit.*, vol. III, pp. 1351-1491.

<sup>462</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El lacayo fingido*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XI*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1995, pp. 221-329.

<sup>463</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La ocasión perdida*, edición de Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II, op. cit.*, vol. I, pp. 245-395.

<sup>464</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los embustes de Celauro*, edición de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, op. cit.*, vol. III, pp. 1221-1350.

<sup>465</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII, op. cit.*, pp. 1-95.

<sup>466</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El ingrato arrepentido*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII, op. cit.*, pp. 97-200.



76. *El amante agradecido* (1602)<sup>468</sup>.
77. *El caballero de Illescas* (1602)<sup>469</sup>.
78. *La corona merecida* (1603)<sup>470</sup>.
79. *El Arenal de Sevilla* (1603)<sup>471</sup>.
80. *La prueba de los amigos* (1604)<sup>472</sup>.
81. *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo* (1604)<sup>473</sup>.
82. *San Isidro, labrador de Madrid* (1604-1606)<sup>474</sup>.
83. *El servir con mala estrella* (1604-1606)<sup>475</sup>.
84. *La inocente Laura* (1604-1608)<sup>476</sup>.
85. *La inocente sangre* (1604-1608)<sup>477</sup>.
86. *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1604-1608)<sup>478</sup>.

<sup>467</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El cuerdo loco*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII, op. cit.*, pp. 805-909.

<sup>468</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El amante agradecido*, edición de Omar Sanz Burgos y María Dolores Gómez Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, coordinación de Ramón Valdés y María Morrás Ruiz-Falcó, Lérida, Milenio, 2010, vol. II, pp. 631-767.

<sup>469</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El caballero de Illescas*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII, op. cit.*, pp. 107-204.

<sup>470</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La corona merecida*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XII*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1995, pp. 609-705.

<sup>471</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El Arenal de Sevilla*, edición de Manuel Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, dirección de Alberto Blecua Perdices, coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo II, pp. 459-610.

<sup>472</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La prueba de los amigos*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XIII*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1997, pp. 93-193.

<sup>473</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, edición de Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III, op. cit.*, pp. 397-501.

<sup>474</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *San Isidro, labrador de Madrid*, edición de María Morrás Ruiz-Falcó, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, op. cit.*, vol. III, pp. 1521-1658.

<sup>475</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El servir con mala estrella*, edición de Laura Calvo Valdivielso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI, op. cit.*, vol. I, pp. 649-770.

<sup>476</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La inocente Laura*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, tomo XII, pp. 339-376.

<sup>477</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La inocente sangre*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, LII), 1952, tomo IV, pp. 349-372.

87. *El ruiñeñor de Sevilla* (1604-1608)<sup>479</sup>.
88. *La fortuna merecida* (1604-1610)<sup>480</sup>.
89. *Los melindres de Belisa* (1605)<sup>481</sup>.
90. *La discreta enamorada* (1606)<sup>482</sup>.
91. *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (1606)<sup>483</sup>.
92. *El cuerdo en su casa* (1606-1608)<sup>484</sup>.
93. *Castelvines y Montesés* (1606-1612)<sup>485</sup>.
94. *El acero de Madrid* (1607-1609)<sup>486</sup>.
95. *Lo fingido verdadero* (1608)<sup>487</sup>.
96. *El duque de Viseo* (1608-1609)<sup>488</sup>.
97. *El mejor maestro, el tiempo* (1608-1614)<sup>489</sup>.

<sup>478</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, edición de Alberto Blecuca Perdicés y Gerardo Salvador Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, op. cit.*, vol. I, pp. 413-544.

<sup>479</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El ruiñeñor de Sevilla*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXLIX), 1972, pp. 71-134.

<sup>480</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La fortuna merecida*, edición de Ana Isabel Sánchez Díez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI, op. cit.*, tomo II, pp. 611-790.

<sup>481</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los melindres de Belisa*, edición de Jorge León, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX, op. cit.*, vol. III, pp. 1467-1600.

<sup>482</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La discreta enamorada*, edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XV*, Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1998, pp. 875-976.

<sup>483</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*, edición de Milagros Villar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, op. cit.*, vol. I, pp. 457-587.

<sup>484</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El cuerdo en su casa*, edición de Laura Fernández y Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI, op. cit.*, vol. II, pp. 775-902.

<sup>485</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Castelvines y Montesés*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXXIII. Comedias novelescas*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCL), 1972, pp. 69-136.

<sup>486</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, edición de Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI, op. cit.*, tomo I, pp. 263-466.

<sup>487</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. IX. Comedias de vidas de santos, I*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLXXVII), 1964, pp. 51-107.

<sup>488</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El duque de Viseo*, edición de Manuel Calderón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI, op. cit.*, vol. II, pp. 1031-1160.

<sup>489</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El mejor maestro, el tiempo*, edición de Ingrid Vindel, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI, op. cit.*, vol. III, pp. 1703-1817.

98. *La octava maravilla* (1609)<sup>490</sup>.
99. *La hermosa Ester* (1610)<sup>491</sup>.
100. *La buena guarda* (1610)<sup>492</sup>.
101. *El mejor mozo de España* (1610-1611)<sup>493</sup>.
102. *El conde Fernán González* (1610-1612)<sup>494</sup>.
103. *La doncella Teodor* (1610-1612)<sup>495</sup>.
104. *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (1610-1612)<sup>496</sup>.
105. *Servir a señor discreto* (1610-1612)<sup>497</sup>.
106. *Las almenas de Toro* (1610-1613)<sup>498</sup>.
107. *La venganza venturosa* (1610-1613)<sup>499</sup>.
108. *La villana de Getafe* (1610-1614)<sup>500</sup>.
109. *Barlaán y Josafat* (1611)<sup>501</sup>.
110. *El villano en su rincón* (1611)<sup>502</sup>.

<sup>490</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La octava maravilla*, edición de María Nogués y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X, op. cit.*, vol. II, pp. 891-1041.

<sup>491</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La hermosa Ester*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. VIII. Autos y coloquios, III*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLIX), 1963, pp. 137-179.

<sup>492</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La buena guarda*, edición de María del Carmen Artigas, Madrid, Verbum (Col. Teatro), 2002.

<sup>493</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El mejor mozo de España*, edición de Warren T. McCready, Salamanca, Anaya (Col. Biblioteca Anaya, 75), 1967.

<sup>494</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El conde Fernán González*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CXCVI), 1966, pp. 101-163.

<sup>495</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La doncella Teodor*, edición de Julián González-Barrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX, op. cit.*, vol. I, pp. 165-302.

<sup>496</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, edición de Julián Acebrón Ruiz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, op. cit.*, vol. II, pp. 593-703.

<sup>497</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Servir a señor discreto*, edición de José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI, op. cit.*, tomo I, pp. 759-918.

<sup>498</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las almenas de Toro*, edición de Thomas E. Case, Chapel Hill, University of North Carolina Press (Col. Studies in Romance Languages and Literatures, 104), 1971.

<sup>499</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La venganza venturosa*, edición de Eric Calderwood, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X, op. cit.*, vol. I, pp. 231-359.

<sup>500</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La villana de Getafe*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Orígenes (Col. El retablo de maese Pedro. Clásico Orígenes, 4), 1990.

<sup>501</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, edición de José Fernández Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Col. Teatro antiguo español. Textos y estudios, VIII), 1935.

111. *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara* (1612)<sup>503</sup>.

112. *La prueba de los ingenios* (1612-1613)<sup>504</sup>.

113. *Fuente Ovejuna* (1612-1614)<sup>505</sup>.

114. *El laberinto de Creta* (1612-1615)<sup>506</sup>.

115. *La dama boba* (1613)<sup>507</sup>.

116. *San Diego de Alcalá* (1613)<sup>508</sup>.

117. *Con su pan se lo coma* (1613-1614)<sup>509</sup>.

118. *El perro del hortelano* (1613-1615)<sup>510</sup>.

119. *El poder vencido y amor premiado* (1614)<sup>511</sup>.

120. *Los ramilletes de Madrid* (1615)<sup>512</sup>.

121. *El valor de las mujeres* (1615-1616)<sup>513</sup>.

<sup>502</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El villano, en su rincón*, edición de Guillermo Serés Guillén, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, op. cit.*, vol. I, pp. 67-199.

<sup>503</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, edición de Delmiro Antas García, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (Col. Letras Hispánicas Universales, 3), 1992.

<sup>504</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La prueba de los ingenios*, edición de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX, op. cit.*, vol. I, pp. 39-164.

<sup>505</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Fuente Ovejuna*, edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Libertarias (Col. Clásicos Libertarias, 14), 1998.

<sup>506</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El laberinto de Creta*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XIV. Comedias mitológicas y Comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CXC), 1966, pp. 51-98.

<sup>507</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La dama boba*, edición de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX, op. cit.*, vol. III, pp. 1293-1466.

<sup>508</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *San Diego de Alcalá*, edición de Thomas E. Case, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 14), 1988.

<sup>509</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Con su pan se lo coma*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1917, tomo IV, pp. 295-334.

<sup>510</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El perro del hortelano*, edición de Paola Lazkaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI, op. cit.*, tomo I, pp. 53-262.

<sup>511</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El poder vencido y amor premiado*, edición de Jorge Checa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X, op. cit.*, vol. III, pp. 1663-1788.

<sup>512</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los ramilletes de Madrid*, edición de Elizabeth Wright, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI, op. cit.*, tomo I, pp. 467-610.

<sup>513</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El valor de las mujeres*, edición de Federico Ruiz Morcuende, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, tomo X, pp. 113-152.

122. *El desdén vengado* (1617)<sup>514</sup>.
123. *La discreta venganza* (1620)<sup>515</sup>.
124. *Amar sin saber a quién* (1620-1621)<sup>516</sup>.
125. *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623)<sup>517</sup>.
126. *Lo cierto por lo dudoso* (1620-1624)<sup>518</sup>.
127. *El caballero de Olmedo* (1620-1625)<sup>519</sup>.
128. *El vellocino de oro* (1622)<sup>520</sup>.
129. *La corona de Hungría y la injusta venganza* (1623)<sup>521</sup>.
130. *Porfiando vence amor* (1624-1626)<sup>522</sup>.
131. *El Brasil restituído* (1625)<sup>523</sup>.
132. *¡Ay, verdades, que en amor...!* (1625)<sup>524</sup>.
133. *Sin secreto no hay amor* (1626)<sup>525</sup>.

<sup>514</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El desdén vengado*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXXIII. Comedias novelescas*, op. cit., pp. 191-251.

<sup>515</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La discreta venganza*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XLI), 1950, tomo III, pp. 303-324.

<sup>516</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Amar sin saber a quién*, edición de Carmen Bravo-Villasante, Salamanca, Anaya (Col. Biblioteca Anaya, 81), 1967.

<sup>517</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El mejor alcalde, el rey*, edición de Frank Paul Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 368), 2014.

<sup>518</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV), 1946, tomo I, pp. 453-473.

<sup>519</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico Manrique, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 147), 2011.

<sup>520</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El vellocino de oro*, edición de Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 158), 2007.

<sup>521</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La corona de Hungría*, edición de Richard W. Tyler, Chapel Hill, University of North Carolina (Col. Estudios de Hispanófila, 20), 1972.

<sup>522</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Porfiando vence amor*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, tomo XIII, pp. 275-308.

<sup>523</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El Brasil restituído*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y Comedias novelescas*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXXXIII), 1970, pp. 257-296.

<sup>524</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1917, tomo III, pp. 502-534.

134. *Amor con vista* (1626)<sup>526</sup>.
135. *Los Tellos de Meneses* (1620-1628)<sup>527</sup>.
136. *Los trabajos de Jacob* (1620-1630)<sup>528</sup>.
137. *Amar, servir y esperar* (1624-1635)<sup>529</sup>.
138. *La mayor virtud de un rey* (1625-1635)<sup>530</sup>.
139. *Del monte sale* (1627)<sup>531</sup>.
140. *Más pueden celos que amor* (1627)<sup>532</sup>.
141. *La vida de san Pedro Nolasco* (1629)<sup>533</sup>.
142. *El amor enamorado* (1630)<sup>534</sup>.

<sup>525</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Sin secreto no hay amor*, edición de Justo García Soriano, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, tomo XI, pp. 137-170.

<sup>526</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Amor con vista*, edición de Federico Ruiz Morcuende, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, op. cit.*, tomo X, pp. 598-634.

<sup>527</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los Tellos de Meneses*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio, op. cit.*, tomo I, pp. 511-529. Se trata de la también conocida como *Los Tellos de Meneses I*, pues *Los Tellos de Meneses II* o *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* —cuya edición se encuentra en el mismo volumen, a continuación—, entendida como la segunda parte, es considerada por Morley y Bruerton como «probablemente» (cfr. Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica, op. cit.*, p. 603).

<sup>528</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Los trabajos de Jacob*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. VIII. Autos y coloquios, III, op. cit.*, pp. 51-85.

<sup>529</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Amar, servir y esperar*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, op. cit.*, tomo III, pp. 214-245.

<sup>530</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La mayor virtud de un rey*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, op. cit.*, tomo XII, pp. 618-648.

<sup>531</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Del monte sale*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo II, pp. 57-89.

<sup>532</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Más pueden celos que amor*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, op. cit.*, tomo XII, pp. 551-580.

<sup>533</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La vida de san Pedro Nolasco*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XI. Comedias de vidas de santos, III*, Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLXXXVI), 1965, pp. 65-102.

143. *La boba para los otros y discreta para sí* (1630)<sup>535</sup>.
144. *No son todos ruiseñores* (1630)<sup>536</sup>.
145. *El guante de doña Blanca* (1630-1635)<sup>537</sup>.
146. *El castigo sin venganza* (1631)<sup>538</sup>.
147. *La noche de san Juan* (1631)<sup>539</sup>.
148. *Si no vieran las mujeres* (1631-1632)<sup>540</sup>.
149. *El desprecio agradecido* (1633)<sup>541</sup>.
150. *Las bazarrias de Belisa* (1634)<sup>542</sup>.

## 2.5. Los criterios de selección de las ediciones utilizadas

Aunque la producción teatral de Lope es abundante, cada vez hay más comedias que se editan modernamente, bien cuidando el texto o, incluso (y es la tendencia más generalizada), anotándolas y analizándolas críticamente.

La mayoría de las ciento cincuenta comedias que se han seleccionado como corpus son muy accesibles, y pueden leerse en ediciones muy cuidadas. Por otro lado, ha habido que recurrir a algunas impresiones más antiguas —pero no carentes de mérito científico— que no se sitúan, con las reimpresiones (que han sido las versiones utilizadas), antes de principios del siglo XX.

<sup>534</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El amor enamorado*, edición de Daniela Ioppoli, en *Comedias della Vega del Parnaso*, Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 52), 2006, vol. III.

<sup>535</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La boba para los otros y discreta para sí*, edición de Justo García Soriano, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, op. cit.*, tomo XI, pp. 472-507.

<sup>536</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *No son todos ruiseñores*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas, op. cit.*, pp. 135-184.

<sup>537</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El guante de doña Blanca*, edición de Maria Grazia Profeti, en *Comedias della Vega del Parnaso*, Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 50), 2006, vol. I.

<sup>538</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, edición de Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica (Col. Clásicos y Modernos, 29), 2009.

<sup>539</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *La noche de san Juan*, edición de Anita K. Stoll, Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 16), 1988.

<sup>540</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Si no vieran las mujeres*, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas, op. cit.*, pp. 229-279.

<sup>541</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *El desprecio agradecido*, edición de Daniela Profeti, en *Comedias della Vega del Parnaso*, Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 51), 2006, vol. II.

<sup>542</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Las bazarrias de Belisa*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 562), 2004.

A la hora de elegir una edición se ha preferido una edición crítica y anotada frente a la que únicamente está anotada, y esta a la que solo ofrece el texto. En igualdad de condiciones, se ha dado prioridad a la edición más reciente que ha podido localizarse, aunque esto no se cumple si la versión del texto que interesa para este estudio pertenece a una edición levemente anterior. Con estos criterios han sido varias las colecciones y grupos de comedias a los que se ha acudido para estudiar los textos.

Se ha recurrido a la colección *Comedias de Lope de Vega* que está publicando el grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona para leer sesenta comedias, con fechas de edición situadas entre 1997 y 2014 y publicadas en Milenio y Gredos. Se trata de obras con estudio crítico y análisis textual.

Veinticuatro comedias se han analizado a través de ediciones sueltas o exentas situadas entre los años 1935 y 2014 que cuentan con anotación y, en algunos casos, aparato crítico. Las editoriales que se han empleado son Alinea, Anaya, Castalia, Cátedra, ediciones del Centro de Estudios Históricos y de la Comunidad de Madrid, Crítica, Gredos, Libertarias, Orígenes, Promociones y Publicaciones Universitarias, Reichenberger, University of North Carolina, University Press of America y Verbum.

En el caso de que la comedia seleccionada no pertenezca a la colección de Prolope o esté impresa en una suelta que no ofrezca una edición crítica o anotada con solvencia filológica para los estudios actuales se ha recurrido a la colección de *Obras completas de Lope de Vega. Comedias* que publica la editorial Turner bajo la supervisión de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz, que ofrece un texto muy cuidado y absolutamente limpio y fiable. Treinta y ocho comedias se han leído en esta colección, con publicaciones entre 1993 y 1998.

Subsidiariamente se ha recurrido a los textos (a veces, con estudios) de las colecciones tradicionales y que, durante décadas, han sido la referencia en la edición del teatro de Lope —y aún hoy lo siguen siendo en algunos casos—. Se trata de la reimpresión de las *Obras de Lope de Vega* editadas por Marcelino Menéndez y Pelayo para la colección «Biblioteca de Autores Españoles», de las que se han leído doce comedias publicadas entre 1963 y 1972 por la editorial Atlas; de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* estudiadas por Juan Eugenio Hartzenbusch y reimpresas para la misma colección, de las que se han leído cuatro obras que vieron la luz entre 1946 y 1952 también en Atlas, y de las *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, de las que se han utilizado doce, editadas de 1916 a 1930 por Emilio Cotarelo y Mori, Federico Ruiz Morcuende y Justo García Soriano en la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, en Sucesores de Rivadeneyra y en la Imprenta de Galo Sáez.



**CAPÍTULO V**  
**LAS CARACTERÍSTICAS QUE ENMARCAN EL RECURSO**



## **1. LA FRECUENCIA, LA UBICACIÓN Y LA IMPORTANCIA DEL RECURSO**

### **1.1. La frecuencia del recurso**

Las ciento cincuenta comedias que conforman el corpus textual de este trabajo han arrojado un total de quinientas dieciséis anagnórisis, lo que significa que la media de agnición por obra se sitúa en las 3,44, una proporción elevada que da fe de la importancia del recurso.

De las seleccionadas, la comedia que más anagnórisis presenta es *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, con un total de diez agniciones. Las piezas que menos reconocimientos contienen son varias, todas ellas con un caso, como *Fuente Ovejuna* o *El desdén vengado*.

### **1.2. La frecuencia en las etapas de producción de Lope**

En cuanto a la distribución del recurso en las distintas fases de la producción dramática del Fénix cabe decir que en la primera etapa (1579-1595) se han registrado 169 anagnórisis para 39 comedias —una media de 4,33—, la segunda (1595-1626) contiene 312 agniciones en un total de 95 obras —una media de 3,28— y la tercera (1626-1635) 35 reconocimientos en 16 piezas —una media de 2,19—. Con estos datos puede afirmarse que, a medida que Lope de Vega avanzaba en su producción, decrecía el uso del recurso a razón de más de una anagnórisis de media

menos para cada etapa con respecto a la fase inmediatamente anterior. El empleo de este procedimiento es, en cualquier caso, muy significativo, tanto en cada etapa particular como en el conjunto de la producción del dramaturgo.

### 1.3. La ubicación del recurso

La anagnórisis es un procedimiento de una potencialidad elevada, y por ello no puede caerse en la opinión de que, por facilitar el resultado de un descubrimiento, dada su intensidad dramática, es únicamente al final de las obras cuando se produce. No es aceptable, tampoco, que los finales de actos o jornadas estén colmados de agniciones y que otros puntos de las comedias carezcan de ellas. Sencillamente, Lope de Vega emplea el procedimiento con mucha asiduidad en sus obras, y ya puede adelantarse que no se ha encontrado ninguna obra de las ciento cincuenta seleccionadas que no contenga, al menos, un ejemplo de anagnórisis que responda a la definición convenida. Esto es síntoma, sin lugar a dudas, de la enorme trascendencia del referido mecanismo literario de composición, y por ello aparece en cualquier lugar de la obra, siempre que sea pertinente para el desarrollo de la acción, circunstancia que puede ocurrir cuando el dramaturgo tenga a bien, como los ejemplos demuestran.

Todos los reconocimientos, independientemente del lugar en el que se sitúan, cumplen una función: iluminar alguna escena, personaje o acción que permanecen ocultos a otros personajes o incluso al público, lo que contribuye, indudablemente, a la generación de intriga y de expectación en el auditorio. En la siguiente muestra de *La traición bien acertada* don Juan conoce por boca de su compañero don Antonio la verdadera procedencia u origen social de la mujer que pretende:

Don Juan	Y esa mujer, don Antonio, ¿es principal?	253
Don Antonio	Es barón su padre.	
Don Juan	¡Qué pretensión para un pobre patrimonio! <sup>543</sup>	256

Este ejemplo se sitúa al comienzo de la obra. No puede inferirse, por este motivo, que un reconocimiento no sea decisivo en la pieza.

<sup>543</sup> Vega Carpio, *La traición bien acertada*, op. cit., p. 719, vv. 253-256.

Lope inicia *Los locos de Valencia* con un incidente climático y un comienzo *in medias res*: un asesinato. Floriano dice a Valerio que ha matado al príncipe en una escena de la prehistoria de la comedia. Tan importante suceso<sup>544</sup>, motivo por el que Floriano y Valerio acuerdan internar al primero para evitar la justicia, está relacionado, incluso, con el final de la obra, cuando se descubre que, aquel de quien se dice que ha muerto, para conocimiento y sorpresa del público, está vivo: el príncipe Reínero.

Un recuento por todas las anagnórisis que se han localizado en el corpus de comedias seleccionadas de Lope arroja que el 25% de la presencia de este recurso se sitúa en la jornada primera, el 26% en la segunda y el 49% en la tercera, de lo que se desprende que, aunque efectivamente casi la mitad de las agniciones aparecen en el último acto, la otra mitad se divide aproximadamente con equidad entre los otros dos, no siendo, por tanto, unos porcentajes desdeñables en el cómputo general.

Por otro lado, el 24% de los reconocimientos aparece al principio de las jornadas, el 27% a la mitad y el 49% al final. La siguiente tabla muestra la localización exacta del número de anagnórisis registradas<sup>545</sup>:

TABLA 1 LA LOCALIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS EN LAS COMEDIAS				
	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Principio	48	39	34	121 (24%)
Mitad	31	52	57	140 (27%)
Final	50	44	161	255 (49%)
TOTAL	129 (25%)	135 (26%)	252 (49%)	516 (100%)

Las comedias solían formar parte de las denominadas «fiestas barrocas», cuya duración se extendía por varias horas. En ellas, se representaba cada jornada de forma aislada, pues se intercalaban algunas piezas de teatro breve: jácaras, entremeses o bailes. La inclusión de anagnórisis al final de las jornadas, e incluso al principio de ellas, coadyuvaría al mantenimiento del suspense durante toda la representación del teatro breve o, en su caso, a retomar el argumento con la expec-

<sup>544</sup> Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, *op. cit.*, p. 198, vv. 28-34.

<sup>545</sup> La comedia *El vellocino de oro* no está dividida en actos o jornadas, pero las tres anagnórisis que se han localizado se sitúan al principio, a la mitad y al final de la obra. Teniendo en cuenta el cómputo general de versos de la pieza y los versos entre los que se sitúan estas tres anagnórisis, se ha procedido a adscribir las a las siguientes localizaciones: mitad del primer acto, final del segundo acto y mitad del tercer acto.

tación y el interés del público intactos. Ello implica que, más que en otros casos, la inclusión de las anagnórisis no sea casual, pues tiene una finalidad práctica.

Las agniciones situadas al final de las jornadas desempeñan, en su conjunto, una función mucho más trascendente en el contexto de la obra<sup>546</sup>. Es el caso de *El caballero de Olmedo*: Tello descubre ante el rey don Juan y el resto de personajes que los asesinos de su señor, don Alonso, eran don Rodrigo y don Fernando, que estaban presentes, a los que el monarca condena a muerte para hacer justicia<sup>547</sup>.

Generalmente, las anagnórisis más decisivas son las que se producen al término de la jornada tercera, es decir, cuando acaban las obras. Debe destacarse que, en la mayoría de los casos, Lope, contribuyendo a la intriga y a la expectación, retarda lo máximo posible la aparición del recurso que, de uno u otro modo, pone fin a la pieza. Además, las escenas en las que se producen las anagnórisis finales presentan una distribución espacial donde el Fénix de los Ingenios hace gala de su perspectivismo: los protagonistas conforman el elemento nuclear de la acción y de la agnición y suelen estar rodeados por el resto de personajes de la comedia o, al menos, por la mayoría. El siguiente ejemplo procede de *La boba para los otros y discreta para sí*: Diana, la protagonista que se había fingido boba durante toda la obra —aunque el público estaba al tanto de todo— se descubre ante los personajes y explica que todo había sido un engaño suyo porque contaba con la oposición de Teodora, que quería conseguir el ducado que legítimamente le pertenecía a ella<sup>548</sup>.

Así, aunque Lope de Vega encuentra la mayor efectividad dramática posible del recurso de la anagnórisis al situarlo al final de las comedias (y es el lugar en el que más aparece), no descarta incorporarlo al principio de cualquier jornada o al final, contribuyendo a mantener la intriga en los entreactos de la fiesta teatral barroca. Lope sostuvo que la intriga tenía que existir hasta el final para mantener la atención del público, y así lo promulgó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «pero la solución no la permita/hasta que llegue a la postrera scena»<sup>549</sup>.

Hay obras que solamente presentan tres anagnórisis y, además, están situadas al principio de las jornadas, como es el caso de *La serrana de La Vera*. Al princi-

<sup>546</sup> Como se ha estudiado, preceptistas como Evancio (Donato, *op. cit.*, vol. I, p. 22), Donato (Donato, *op. cit.*, vol. I, pp. 27-28), Badio (Badio, *op. cit.*, pp. 1062-1065), Torres Naharro (Torres Naharro, *Obra completa, op. cit.*, p. 8), Carvallo (Carvallo, *op. cit.*, pp. 260-261) o Luzán (Luzán, *op. cit.*, p. 594) cultivaron el concepto de catástrofe como última parte de las comedias, donde verdaderamente debían sucederse los procesos de anagnórisis, por ser dicha fase la que contenía la solución a los conflictos.

<sup>547</sup> Vega Carpio, *El Caballero de Olmedo, op. cit.*, pp. 204-205, vv. 2717-2732.

<sup>548</sup> Vega Carpio, *La boba para los otros y discreta para sí, op. cit.*, p. 506.

<sup>549</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit.*, p. 320, vv. 234-235.

pio de la jornada primera don Carlos, don García y don Rodrigo intercambian regalos con unas damas sin saber que en realidad son sus prometidas disfrazadas, aunque poco después se produce una anagnórisis por sospecha y los galanes apuntan a la verdad<sup>550</sup>.

En la obra lo importante no es que los galanes sepan las destinatarias reales de sus cortejos, sino que ello es un pretexto para que se produzca la reacción de Leonarda (marcharse de la casa familiar para irse a vivir a los montes de Garganta la Olla), circunstancia que permite a Lope entroncar unas escenas iniciales con la tradición secular de la serrana. Justo antes de esa escena ya se había producido una primera sospecha mediante una conversación, pero no era sobre la identidad de las serranas, y sí acerca de que no eran serranas en realidad, sino cortesanas<sup>551</sup>.

Al principio de la segunda jornada don Carlos, Estela y Teodora descubren la verdad sobre las «falsas amistades»<sup>552</sup> que implican el engaño que han sufrido. Es una anagnórisis algo especial, porque no descubren la verdad del engaño, pero sí descubren que ha habido un engaño<sup>553</sup>. Y al comienzo de la tercera la serrana Leonarda reconoce a don Carlos por su físico al verlo en los montes, aunque no median palabra<sup>554</sup>.

En el caso de *Los trabajos de Jacob*, las tres agniciones que registra aparecen en las zonas centrales de los actos. A mediados de la primera jornada Nicela, esposa de Putifar, que pretende conseguir los favores amorosos del esclavo Josef, le dice a su marido que la capa que tiene es de Josef y que este ha intentado forzarla, lo cual es mentira<sup>555</sup>, está, por tanto, revelando una mentira como si fuera verdad. A la mitad del segundo acto Josef —que ahora es el virrey de Egipto con el nombre de Salvador, que le ha impuesto el propio faraón— reconoce en algunos hombres a los que recibe en audiencia a sus hermanos Rubén, Neptalín, Isacar y Simeón, aunque no les revela su identidad. Pero es anagnórisis para el protagonista<sup>556</sup>. En la zona central de la última jornada Josef revela su verdadera identidad a sus hermanos, quienes más tarde informarán de todo a su padre, Jacob<sup>557</sup>.

Los tres reconocimientos de *Los Tellos de Meneses*, por su parte, tienen lugar al final de las jornadas. Cuando concluye el primer acto, Tello el joven y Mendo

<sup>550</sup> Vega Carpio, *La serrana de la Vera*, op. cit., p. 1423, vv. 377-379.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 1419.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 1453, v. 1396.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 1453, vv. 1398-1399.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 1471, vv. 2076-2077.

<sup>555</sup> Vega Carpio, *Los trabajos de Jacob*, op. cit., p. 56.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 80.

aparecen en una escena costumbrista en la que se dan cuenta de que han disparado a una persona<sup>558</sup>. Al final de la segunda jornada Mendo dice a la infanta doña Elvira (que se hace llamar Juana y está oculta bajo un disfraz de criada en casa de los Tellos) que es un noble alemán, y le muestra unas joyas. La infanta rápidamente entiende que es un engaño y, además, reconoce las joyas como suyas<sup>559</sup>. Y al final de la comedia, el rey de León, don Ordoño I, está comiendo en casa de los Tellos y muerde algo duro en una tortilla de huevos: se trata de una joya que él reconoce como la que regaló a su hija, la infanta doña Elvira. Tras esa primera agnición hay otra encadenada, pues mandan traer a la sirvienta Juana, que resulta ser la infanta, a quien reconoce el rey<sup>560</sup>.

Además, la variada localización de las anagnórisis en las obras ofrece otras distribuciones interesantes, como es el caso de *La venganza venturosa*, donde los tres reconocimientos se sitúan al comienzo del acto primero, a mediados del segundo y al final del tercero, respectivamente. Otras, como *La dama boba* o *No son todos ruiseñores* solamente registran dos anagnórisis, situadas, en ambos casos, en los límites de la comedia, es decir, al principio de la primera jornada y al final de la tercera.

La evolución dramática de Lope por etapas no presenta modificaciones sustanciales a su producción global.

#### 1.4. La importancia del recurso

La agnición, tal y como se ha venido señalando, es un recurso potente que aparece en numerosas ocasiones en las obras de Lope. Sin embargo, en una comedia no siempre presenta la misma relevancia para el desarrollo de la acción, y aunque en la mayoría de los casos sí es importante en este sentido, es cierto que, en algunos casos, el descubrimiento de la verdad no supone un cambio sustancial en el devenir de la pieza. La base teórica para esta afirmación se encuentra en Tomachevski, para quien «los motivos que modifican la situación son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son motivos *estáticos*»<sup>561</sup>; así, las anagnórisis relevantes, que cambian el curso de la acción, se relacionan con los motivos dinámicos, mientras que aquellas que no suponen un cambio sustancial en el desarrollo de la comedia se vinculan con los estáticos.

<sup>558</sup> Vega Carpio, *Los Tellos de Meneses*, op. cit., p. 516.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>560</sup> *Ibid.*, pp. 528-529.

<sup>561</sup> Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, traducción de Marcial Suárez, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Akal (Col. Universitaria. Serie Letras, 15), 1982, p. 188.



Esa escasa trascendencia se encuentra, por ejemplo, en *El galán Castrucho*, donde Lucrecia, que está disfrazada de varón con el nombre de Beltrán, reconoce en apartes al alférez don Jorge:

Lucrecia	(¡Ay de mí! Que éste es aquel español bello y cruel por quien ando desta suerte.) <sup>562</sup>	1743  1745
----------	--	------------------

El caso contrario sucede, por ejemplo, a la mitad del último acto de *El grao de Valencia*, donde Jarife revela su verdadera identidad a Crisela y al capitán Leonardo. Esta es una anagnórisis para ellos, pero Jarife descubre su verdadero origen: es cristiano e hijo del capitán. Se trata, por tanto, de dos anagnórisis enlazadas, aunque la segunda es consecuencia de que la primera se haya producido. La segunda es anagnórisis para el público, la primera no, porque el auditorio sabía del disfraz y de sus comentarios a través de los apartes<sup>563</sup>.

De las agniciones analizadas, un total de 311 manifiestan una importancia destacada para el desarrollo de la acción frente a las 205 que, aun siendo reconocimientos, no influyen decisivamente en el transcurso argumental. El 60,3% de todas ellas son consideradas «importantes» para la comedia y el 39,7% no.

### 1.5. La importancia en las etapas de producción de Lope

A nivel de etapas de la producción lopesca se advierte que la preeminencia de las anagnórisis es mucho mayor en la primera época que en el resto, lo que implica que un mayor número de comedias basan el devenir de su acción y su posterior resolución en la intervención de un recurso como el de la agnición. Así, el 71% de los reconocimientos del primer Lope son «importantes» para la acción (120 casos frente a 49); en el segundo, el 54,8% de las anagnórisis son destacables (171 ejemplos frente a 141), y, en el último Lope, el 57,1% de los registros son trascendentales para la obra (20 frente a 15). Como puede observarse, aunque Lope de Vega siempre utilizó el recurso de la anagnórisis en sus comedias, poco más de la mitad de ellas son excepcionalmente relevantes para las piezas en las que aparecen, aunque evidentemente eso no significa que deba obviarse su análisis. Las comedias del Lope joven se ajustan más, en general, a una resolución de conflictos

<sup>562</sup> Vega Carpio, *El galán Castrucho*, op. cit., p. 1155, vv. 1743-1745.

<sup>563</sup> Vega Carpio, *El grao de Valencia*, op. cit., pp. 533-534.

basada en la agnición, lo que implica que cuantitativamente aumente la aparición del recurso y que su importancia para la obra sea destacada, circunstancia en absoluto relacionada con la calidad de los propios reconocimientos.

## 2. ENTRE PERSONAJES Y PROTAGONISTAS

### 2.1. Los personajes

El análisis efectuado también recoge datos relativos a la cuantificación de los personajes que intervienen en las anagnórisis. En el siglo XVII hubo algunos tratadistas que, como se ha comentado, ya escribieron acerca de la relación entre los reconocimientos y los personajes que debían intervenir en ellos. *Vide supra* las referencias de Heinsio<sup>564</sup>, Vosio<sup>565</sup> o Dacier<sup>566</sup> a este respecto.

Teniendo en cuenta que en las *dramatis personae* del teatro lopesco, especialmente en las fases más antiguas de su producción (también en obras puntuales de cualquier período), aparece un elevado número de agonistas, no son muchos los que participan de los reconocimientos. El mínimo de personajes que interviene en una agnición es de uno, y es el caso, por ejemplo, de esos fragmentos que contienen monólogos o soliloquios, como ocurre en *El maestro de danzar*, donde Aldemaro revela su verdadera identidad y origen familiar a Florela para ofrecerse a ayudarla en el problema de honra que podía acarrearle su hermana. No tiene mayor trascendencia para la dama porque la finalidad no es descubrirse (nótese la diferencia de que esta anagnórisis esté situada justo en el centro de toda la obra, pues habría sido muy distinta si hubiera estado al final de la comedia, ya que la revelación de identidad sería la consecuencia de la anagnórisis en sí misma). En este caso, revelar la identidad es un paso previo para lo realmente importante: la ayuda para salvar la honra de la dama, por lo que la verdadera identidad y el amor están al servicio del tema del honor y la honra. La escena es esta:

Aldemaro	Señora, yo soy hidalgo, y Aldemaro de Lerín, de cuyo solar, en fin, como fenis, vivo y salgo. Es mi padre Pomarino,	1854
----------	---	------

<sup>564</sup> Heinsio, *op. cit.*, p. 75.

<sup>565</sup> Vosio, *op. cit.*, vol. 1, p. 230.

<sup>566</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 158.

alcaide del Condestable,  
 pobre, y en valor notable,  
 y de vuestra sangre digno.  
 Defenderé vuestro honor  
 por lo que le toca al mío,  
 contra el mundo, en desafío.<sup>567</sup>

1864

Por otra parte, el número máximo de agonistas que interviene en un proceso de reconocimiento es de nueve, y se ha registrado esta cifra solamente en dos anagnórisis —lo que da muestra de su excepcionalidad—: una perteneciente a *Los locos de Valencia* y otra a *Los muertos vivos*. En el caso de la primera de estas comedias se producen varias anagnórisis encadenadas al final de la obra. Es el procedimiento que utiliza Lope para resolver los numerosos engaños y fingimientos de locura que se habían producido a lo largo de la obra:

- Floriano y Erífila discuten y esta revela que fue quien mató al príncipe Reinero, por lo que descubren la identidad de Floriano<sup>568</sup>.
- El príncipe se descubre y dice que no está muerto. Se trata de una anagnórisis para todos, incluido el público; es el único engaño del que el auditorio no tiene la información previamente<sup>569</sup>.
- Leonato, criado de Erífila y de su padre, revela quién es en verdad<sup>570</sup>.
- Otra loca fingida, Fedra, también se descubre<sup>571</sup>.
- La última loca simulada, Laida, también resuelve su identidad<sup>572</sup>.

Se trata de un final en el que hay que deshacer varios enredos (Verino dice: «¿Hay enredo semejante?»<sup>573</sup>) y Lope opta por establecer varias jerarquías de anagnórisis.

Existe una primera jerarquía consistente en revelar que el príncipe Reinero no ha muerto, y esto es lo más importante, y por eso el público también es sorprendido. Sin esta premisa, conformando el segundo grado de anagnórisis, donde el público tiene toda la información (y algunos personajes también, como en el caso de la locura de Floriano, que Valerio y Erífila lo saben; o el de esta, que lo sabe Floriano), ninguna de las ocultaciones de identidad (es novedoso que finjan un

<sup>567</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., pp. 170-171, vv. 1854-1864.

<sup>568</sup> Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, op. cit., pp. 316-317, vv. 2857-2867.

<sup>569</sup> *Ibid.*, pp. 317-318, vv. 2889-2899.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 321, vv. 2993-2996.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 322, vv. 3026-3033.

<sup>572</sup> *Ibid.*, pp. 322-323- vv. 3045-3054.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 322, v. 3037.

estado mental de locura para cambiar de identidad) tendría sentido, por eso todos revelan que no están locos o lo hacen otros personajes.

En el caso de la pareja principal, Floriano y Erífila, hay cambios de nombre (Beltrán y Elvira; en su locura se nombran Mandricardo y Doralice, que son personajes del *Orlando furioso* de Ariosto), pero no en el resto. De la lectura de las acotaciones del texto se desprende que los locos también cambiarían de traje, especialmente Floriano, quien utiliza un sayo («Entre Floriano fingiendo el loco con su sayo»<sup>574</sup>) y la cara pintada («Entre Floriano tiznada la cara»)<sup>575</sup>; y seguidamente, entre los versos 1597 y 1600, dirá Floriano: «(¡Bueno vengo desta vez/ con la máscara fingida;/ bien parece que esta vida/ es un juego de ajedrez!)»<sup>576</sup>.

Floriano es el que más recursos utiliza para ocultarse: finge ser loco, cambia de nombre, cambia de vestuario y una vez se pinta la cara. La siguiente protagonista, Erífila, utiliza menos: finge ser loca y cambia de nombre. Las dos siguientes locas solo fingen serlo por casarse con otros; los protagonistas lo hacen, por ejemplo, para evitar males mayores.

Existen locos que no se descubren como estos personajes, pero sí participan en la obra; se lee en otra acotación a finales de la pieza: «Salgan de dos en dos los locos: Martín y Tomás; Belardo y Calandrio; Laida y Mordacho y detrás Pisano con Floriano de la mano, vestido de desposado lo más gracioso que pueda»<sup>577</sup>.

El final son las bodas de los ya nuevamente cuerdos: Floriano-Erífila, Valerio-Fedra y Verino-Laida. De todos los enlaces es padrino el príncipe Reinero.

Se observa que Lope construye bien estos engaños, pero todavía se echan en falta algunos elementos, como el mayor uso del aparte para fortalecer las situaciones cómicas de la obra y solucionar mejor toda esta maraña de engaños y falsas identidades.

No son tan originales los cambios de nombre (sí la identificación que hay como alusión literaria al *Orlando furioso* de Ariosto: «Erífila. ¿Sabes que soy Doralice?/Floriano. Tu hermosura me lo dice./¿Seré yo tu Mandricardo?»<sup>578</sup>), pero sí es novedad que la mayoría de las anagnórisis se produzcan por el paso al conocimiento del verdadero estado mental. Esto no se había encontrado antes, cuando Lope solamente había utilizado el cambio de nombre, el disfraz, la técnica de la mujer vestida de hombre y la de hombres y mujeres vestidos como tales pero con un

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>576</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 237, vv. 946-948.

estado social distinto. El engaño y la resolución de la verdad sobre los estados mentales sí son una novedad en la producción lopesca.

El caso de *Los muertos vivos* es mucho más simple, pues al final de la comedia aparecen todos los personajes y se reconocen mutuamente<sup>579</sup>.

Entre ambos extremos —la participación de un solo agonista y de nueve— se sitúa el resto, que preserva una media de 2,47 personajes intervinientes en procesos de agnición.

## 2.2. Los personajes en las etapas de producción de Lope

La media aumenta si se distribuye la frecuencia de personajes que desarrollan las agniciones en cada uno de los tres períodos en que se clasifica el teatro de Lope: 2,31 personajes por reconocimiento en el Lope-preLope, 2,52 en el Lope-Lope y 2,74 en el Lope-postLope. Ello muestra, pues, un crecimiento progresivo del número de personajes en función de la cronología de las comedias, y la última etapa implica un crecimiento cercano al 20% con respecto a la primera fase, una cifra muy significativa.

## 2.3. Los protagonistas

La otra variable que se ha tenido en cuenta con respecto a los personajes es advertir cuántos de los que intervienen son protagonistas. Como se preveía al constatar que no eran muchos los que participaban en el recurso con respecto al elenco completo, la proporción de aparición de estos personajes protagonistas es elevada. No obstante, la horquilla se sitúa entre cero y cinco. Hay algunos ejemplos de agniciones en las que no hay ningún protagonista entre los personajes que participan, como sucede en *El Arenal de Sevilla* cuando Lucinda sigue disfrazada de gitana y esta vez, al verla, es reconocida por don Lope de Agramonte y Toledo, quienes comentan su ocultación en una conversación en apartes<sup>580</sup>.

Al otro lado se sitúan las cuatro anagnórisis en las que actúan cinco protagonistas, pertenecientes a *El príncipe inocente* (con un caso donde hay un total de siete personajes de los que cinco son protagonistas), a *El desposorio encubierto* (con un total de ocho agonistas), a *El ingrato arrepentido* (donde todos son personajes protagonistas) y a *La noche de san Juan* (todos protagonistas también). De ellos,

<sup>579</sup> Vega Carpio, *Los muertos vivos*, op. cit., pp. 704-706.

<sup>580</sup> Vega Carpio, *El Arenal de Sevilla*, op. cit., p. 565, vv. 1789-1796.

analiza con más detenimiento el ejemplo de la última comedia señalada, pues en ella se concitan dos motivos que no aparecen a la vez en ninguna de las otras: el caso en cuestión es la única agnición de toda la obra (también lo sería para *El príncipe inocente*) y, además, es la pieza cuya agnición tiene cinco protagonistas de cinco personajes. Al final de dicha comedia se descubre que la dama que ocultaba don Pedro en su casa era doña Leonor, quien aparece y cuenta a todos los personajes por qué estaba escondida, situación que, después, confirma doña Blanca, que también aparece<sup>581</sup>.

A nivel cuantitativo, y recordando esa media de 2,47 personajes participantes en cada agnición, el estudio de los casos y las variables indica que, de los que aparecen, 1,71 personajes de media –el 69%– son protagonistas.

#### 2.4. Los protagonistas en las etapas de producción de Lope

Precisando el valor medio en relación con las etapas productivas del Fénix resulta que en el primer período los protagonistas descienden hasta los 1,48 de media –el 64%– para cada agnición. El Lope maduro registra el mayor crecimiento en este dato, pues son 1,81 protagonistas por recurso –el 72%–. El postrer ciclo del dramaturgo mantiene 1,89 protagonistas en cada caso, pero ello supone el 69% de los personajes totales porque esta última variable también aumenta.

La siguiente tabla sintetiza todas las cifras y porcentajes medios señalados:

TABLA 2 LOS PERSONAJES EN LAS ANAGNÓRISIS		
	Personajes	Protagonistas
Lope joven	2,31	1,48 (64%)
Lope maduro	2,52	1,81 (72%)
Lope viejo	2,74	1,89 (69%)
<b>TOTAL</b>	<b>2,47</b>	<b>1,71 (69%)</b>

Queda probado cómo Lope recurre a la anagnórisis con frecuencia, pero el número de personajes que participa directamente en ella no es elevado; sí lo es la proporción de protagonistas que aparecen, pues supera los dos tercios del total de personajes intervinientes en cada agnición. En los distintos períodos de la producción de Lope, como se ha visto, se mantienen las cifras con ligeras variaciones.

<sup>581</sup> Vega Carpio, *La noche de san Juan*, op. cit., pp. 147-148, vv. 2931-2961.

### 3. EL PÚBLICO

No debe sorprender que Lope de Vega otorgue una importancia capital al público en sus representaciones dramáticas, sobre todo si se tienen en cuenta algunas afirmaciones que realizó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* con relación a este particular. Así, admitió que las comedias deben entenderse «porque, como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto»<sup>582</sup>. Más adelante, en la misma obra, da notas del carácter de los espectadores que acudían a los corrales de comedias y añade que «yo hallo que si allí se ha de dar gusto/con lo que se consigue es lo más justo»<sup>583</sup>. La relevancia del público en el espectáculo teatral resulta novedosa en este sentido, ya que en modelos dramáticos se concedía especial trascendencia a las reglas y a la formalidad de las obras. Este cambio se debe, en parte, a que el teatro del Fénix se concibió para ser representado ante espectadores y no para la lectura, aunque también se imprimiera. No obstante, los efectos que debían producir en el público los reconocimientos en términos de *admiratio* o *maravilla* ya fueron tratados por Horacio<sup>584</sup>, Minturno<sup>585</sup> o Lulio<sup>586</sup>, como se ha visto.

En el caso de la anagnórisis, se han registrado varias categorías en función del papel que juega el público en este recurso, esto es, si sabe o no la resolución de un elemento desconocido y en qué momento. Mención aparte merecen algunas acotaciones, que dan información previa al destinatario de la obra, que, este caso, no es el público que asiste a la representación, sino el lector.

#### 3.1. El público conoce la verdad

En la mayor parte de los casos el auditorio tiene la información de antemano, es decir, cuando un personaje experimenta un proceso de anagnórisis los

<sup>582</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, op. cit., p. 293, vv. 47-48.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 317, vv. 209-210.

<sup>584</sup> Horacio, op. cit., p. 147.

<sup>585</sup> Minturno, *De poeta libri sex*, op. cit., p. 127. Vid. et. Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*, op. cit., p. 43.

<sup>586</sup> Lulio, op. cit., p. 522.

espectadores no son ajenos a la noticia que se transmite, incluso pueden tener constancia con mucha antelación. El público accede a ese conocimiento mediante una conversación previa entre dos o más personajes, cuya pretensión es, en definitiva, facilitar al público todos los datos posibles para que siga convenientemente el desarrollo de la acción de la comedia. También está presente la función de entretenimiento del teatro lopesco, ya que si el auditorio conoce el contenido de las futuras agniciones *a priori*, puede interpretar mejor los elementos de comicidad que las escenas de confusión promueven. Se sitúa en un plano de expectación, ya que dada la información que posee está esperando a que se produzca el momento en el que el personaje destinatario de la anagnórisis reciba el reconocimiento. Así, además, Lope preserva el interés del público hacia la obra y es capaz de mantener su atención. Ese público omnisciente era del gusto de Lope, y a ellos —a los espectadores— también les agradaba estar en una situación de superioridad con respecto a los personajes por el dominio de información.

En el 68% de las agniciones registradas (en un total de 351 ocasiones) el público ya conoce la verdad que se descubre cuando este hecho tiene lugar. Es, de lejos, el caso que aparece con mayor frecuencia.

También tienen los espectadores toda la información en el caso de la siguiente agnición, situada al final de la jornada segunda de *Los melindres de Belisa*: la protagonista finge un desmayo y se entera de las verdaderas identidades de los dos supuestos esclavos, Pedro y Zara, que en realidad son Felisardo y Celia. Se trata de personas principales y no de criados. Así se lo manifiesta a su criada Flora<sup>587</sup>.

En la única agnición localizada en *El Brasil restituído*, a mediados del tercer acto, el soldado holandés Arnaldo aparece en escena para informar al bando hispanoluso de la contienda que está teniendo lugar que en las tropas a las que pertenece existe debate entre proseguir con la guerra o rendirse, puesto que los envites de los españoles y portugueses están haciendo estragos en las filas holandesas. El general español don Fadrique de Toledo acoge la noticia con entusiasmo. El público ya tenía esta información<sup>588</sup>.

### 3.2. El público no conoce la verdad

En el lado opuesto, es posible que algunos agonistas de las obras sí tengan la información y que el público se entere en el momento en que se produce la agni-

<sup>587</sup> Vega Carpio, *Los melindres de Belisa*, op. cit., pp. 1541-1542, vv. 2008-2015.

<sup>588</sup> Vega Carpio, *El Brasil restituído*, op. cit., pp. 289-290.



ción para otros personajes o para el propio auditorio. En este último caso, el hecho de que sean los espectadores los destinatarios de un reconocimiento hace que, a través del parámetro de clasificación de la anagnórisis a partir de sus consecuencias, aparezcan algunas agniciones pragmáticas, caracterizadas más adelante y destinadas fundamentalmente a que el público reciba una anagnórisis.

Solo 17 casos de los 516 (el 3,3%) asumen que el auditorio no conozca la verdad sobre un personaje o hecho y le sea desvelada en un momento determinado de la acción, sin que él piense siquiera que esa posibilidad podía existir.

Al principio del segundo acto de *La serrana de Tormes* el público descubre el nombre que Diana utiliza como hombre, don Martín, algo que los personajes ya sabían por lo que se desprende de la conversación<sup>589</sup>.

Hacia la mitad de la jornada segunda de *El galán escarmentado* Julio, el nuevo galán de Ricarda, descubre fuera de escena unos papeles a través de los que conoce la relación de Ricarda con Celio. La anagnórisis es esta descrita fuera de escena para Julio y, para el público, la escenificación y la explicación de toda la historia, después, por parte de Ricarda. La anagnórisis del público no es conocer los amores pasados de Ricarda, porque eso ya lo sabe, sino descubrir que Julio sabe la verdad, es decir, el enfrentamiento dialéctico y la justificación de Ricarda contando en retrospectión su historia de amor pasada revelan al público el contenido de la anagnórisis: que Julio conoce esos amores. También habría una pequeña anagnórisis para Ricarda al caer en la cuenta de aquello a lo que se está refiriendo Julio y que provoca su explicación<sup>590</sup>.

### 3.3. El público conoce la verdad a la vez que los personajes

Puede ocurrir que tanto los personajes como el público conozcan, a la vez, la verdad sobre el objeto de una anagnórisis. Esta simultaneidad en las agniciones es algo más frecuente que el hecho de que los espectadores se enteren del contenido de un reconocimiento con posterioridad a los agonistas. Así, 44 casos se sitúan en la órbita de este tipo, el 8,5%. En estos casos se aprecia que Lope desea mantener el suspense el mayor tiempo posible.

Al final de la tercera jornada de *Las Batuecas del duque de Alba* Ramiro explica el verdadero significado de las letras «T. S. D. R.» que estaban pintadas en el escudo que encontraron los batuecos en una tumba. Tanto el público como los

<sup>589</sup> Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, op. cit., p. 152.

<sup>590</sup> Vega Carpio, *El galán escarmentado*, op. cit., pp. 830-833.

personajes a los que se revela la verdad descubren a la vez que esas letras significan «Teodofilo, sobrino de Rodrigo»<sup>591</sup>.

Al principio de *El perro del hortelano* se produce la misma situación, cuando Diana, condesa de Belflor, escucha un ruido en su palacio y decide buscar al intruso. Aunque no lo halla, interroga a algunas de sus criadas y Anarda le dice que el hombre que ha escuchado es Teodoro, secretario de su palacio y amante de Marcela, otra criada:

Anarda	Que no es de fuera de casa el hombre que habla con ella, ni para venir a vella por esos peligros pasa.	229
Diana	¿En efeto, es mi criado?	
Anarda	Sí, señora.	
Diana	¿Quién?	
Anarda	Teodoro.	
Diana	¿El secretario?	
Anarda	Yo ignoro lo demás. Sé que han hablado. <sup>592</sup>	236

### 3.4. El público intuye la verdad

Poco frecuente es que el público que asiste a la escenificación de una anagnórisis vea cumplida la intuición que tenía sobre el particular y que no estaba ratificada. En 32 casos (el 6,2%) el auditorio no tiene confirmadas sus sospechas porque no ha presenciado ninguna escena que avale la corroboración o porque no se ha producido ninguna conversación entre personajes que le transmita la verdad, como en otras ocasiones. El público basa su creencia, en estos casos, en una serie de suposiciones, de símbolos o de movimientos que se producen en la comedia y que, por concatenación, le permiten construir mentalmente un conocimiento demostrado. Lope hace, así, que los espectadores piensen y mantengan, por este motivo, interés por la obra.

Aproximándose el final de *La corona de Hungría y la injusta venganza* Liseno descubre a la reina, que va disfrazada de labrador (en hábito de hombre)<sup>593</sup>.

<sup>591</sup> Vega Carpio, *Las Batuecas del duque de Alba*, op. cit., p. 936.

<sup>592</sup> Vega Carpio, *El perro del hortelano*, op. cit., p. 108, vv. 229-236.

<sup>593</sup> Vega Carpio, *La corona de Hungría y la injusta venganza*, op. cit., p. 151, vv. 2527-2534.

El público también confirma su intuición al final de *Del monte sale*, cuando Narcisa hace saber a todos su verdadero origen como noble de Francia, hija del rey (que la reconoce a través de un anillo) y cuenta todas las invenciones que había hecho previamente<sup>594</sup>.

### 3.5. El público no desarrolla un papel relevante

La última posibilidad que se ha registrado hace hincapié en que el público no desarrolle un papel relevante en el contexto de la anagnórisis, independientemente de que tenga conocimiento o no de la verdad antes de que se produzca. A Lope no le preocupa que el auditorio desempeñe una función más trascendente a este respecto cuando el reconocimiento no es importante para la acción de la comedia o cuando no puede vincularse a la transmisión clara de doctrina al público.

La moralización del público también interesaba —y mucho— al Fénix, y una de las posibilidades que las anagnórisis podían manifestar en este sentido era la clasificación de los personajes de la obra en términos de *buenos* y *malos*, dicotomía que permitiera, con mayores garantías, la identificación y seguimiento de los comportamientos virtuosos de los agonistas positivos y la reprobación y rechazo de las actitudes viciosas de los negativos.

Son 72 los casos registrados, el 14%. Es la tipología más frecuente a nivel cuantitativo, pero a gran distancia de la que implica que el público conozca con antelación la verdad sobre una agnición posterior, que mantiene la hegemonía en los reconocimientos en las comedias de Lope.

A la mitad del primer acto de *La boda entre dos maridos* Prudencio y Lisardo descubren, por boca de Pinabel, que Lauro ha sido el galán que ha hablado con Fabia. Hay una anagnórisis encadenada, pues Lisardo informa justo después a Prudencio de que dicho joven sirve a su hija Fabia desde hace tiempo. De la lectura del fragmento se infiere que el público no desempeña una función relevante<sup>595</sup>.

Ocurre lo mismo con el público al final de la última jornada de *Las bazarrias de Belisa* se produce la siguiente anagnórisis: don Juan de Cardona y su criado Tello reconocen como perteneciente al conde Enrique la voz de hombre que escuchan en casa de Belisa, y don Juan siente celos, aunque no existe ninguna relación entre la dama y el conde<sup>596</sup>.

<sup>594</sup> Vega Carpio, *Del monte sale*, op. cit., pp. 88-89.

<sup>595</sup> Vega Carpio, *La boda entre dos maridos*, op. cit., pp. 829-830, vv. 674-692.

<sup>596</sup> Vega Carpio, *Las bazarrias de Belisa*, op. cit., p. 167, vv. 2221-2226.

En la tabla que se muestra a continuación pueden apreciarse las frecuencias cuantitativas relacionadas con el conocimiento que tiene el público sobre el contenido de una anagnórisis:

TABLA 3 EL PÚBLICO ANTE UNA ANAGNÓRISIS	
Conoce la verdad	351 (68%)
No desempeña un papel relevante	72 (14%)
Conoce la verdad a la vez que los personajes	44 (8,5%)
Intuye la verdad	32 (6,2%)
No conoce la verdad	17 (3,3%)
<b>TOTAL</b>	<b>516 (100%)</b>

Como se observa y ya ha sido señalado, Lope dota al espectador, en la inmensa mayoría de los casos, de todas las herramientas e informaciones que le permitan seguir el desarrollo de la acción de la comedia, convirtiéndose en un público omnisciente que sabe del contenido de una agnición antes de que esta tenga lugar en la obra.

### 3.6. El público en las etapas de producción de Lope

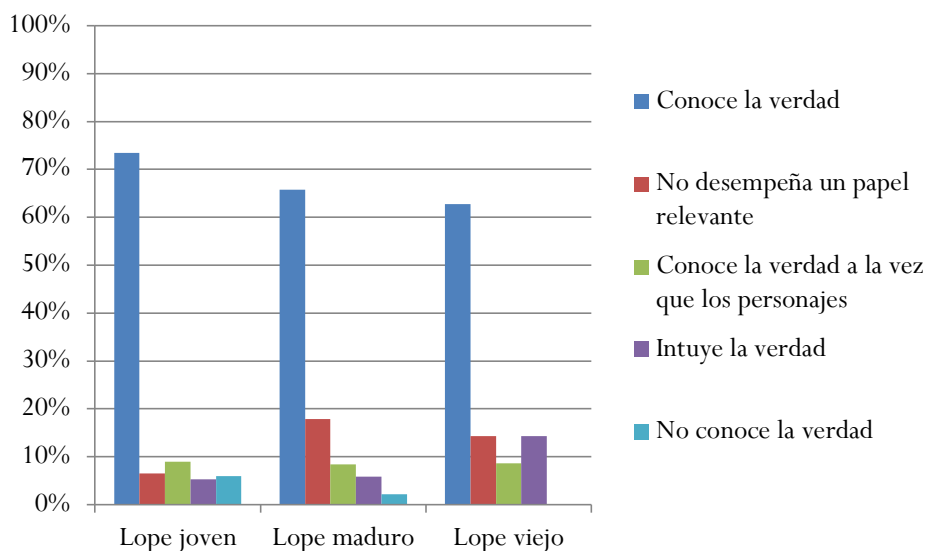
La aplicación de estos valores a cada una de las tres etapas creadoras del Fénix es la siguiente:

TABLA 4 EL PÚBLICO SEGÚN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE			
	Lope joven	Lope maduro	Lope viejo
Conoce la verdad	124 (73,4%)	205 (65,7%)	22 (62,8%)
No desempeña un papel relevante	11 (6,5%)	56 (17,9%)	5 (14,3%)
Conoce la verdad a la vez que los personajes	15 (8,9%)	26 (8,4%)	3 (8,6%)
Intuye la verdad	9 (5,3%)	18 (5,8%)	5 (14,3%)
No conoce la verdad	10 (5,9%)	7 (2,2%)	0 (0%)
<b>TOTAL</b>	<b>169 (100%)</b>	<b>312 (100%)</b>	<b>35 (100%)</b>

En la evolución de la producción dramática del Fénix la función del público se vio alterada en algunos casos, aunque los datos muestran que el conocimiento de la verdad por parte de los espectadores siempre fue la opción mayoritaria, aunque a medida que pasaban los años Lope fue disminuyendo esta posibilidad hasta en más de un 10%. Ese porcentaje se repartió entre el resto de funciones. El hecho de que el público no desempeñara un papel relevante en la resolución de una anagnórisis aumentó considerablemente de la primera etapa a la segunda, reduciéndose tímidamente en la última con respecto a la anterior. El conocimiento simultáneo de la verdad sobre una agnición para los personajes y para el público presenta unos datos que se mantienen a lo largo de la producción del Fénix. En cuanto a la intuición de la verdad por parte del auditorio, aunque se mantiene en las dos primeras fases de la producción lopesca, se duplica en la fase final, y debe tenerse en cuenta que en este período el dramaturgo escribió menos comedias. La situación referida a que el público no conozca la verdad sobre un reconocimiento hasta que se produce la agnición (y los personajes sí la saben) va en descenso a medida que pasa el tiempo, pues de la primera etapa a la segunda se reduce más de la mitad y, en la última fase, no está presente.

Con los datos de la tabla anterior ha podido elaborarse el siguiente gráfico, en el que se observa con mayor claridad esta evolución:

**GRÁFICO 2**  
**LA EVOLUCIÓN DEL PAPEL DEL PÚBLICO SEGÚN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**



#### 4. EL EMPLEO DE COMPONENTES ESCENOGRÁFICOS

El recurso de la anagnórisis permite que, a su amparo, se desarrolle una serie de motivos que potencian la ignorancia y posterior agnición o que, incluso, son capaces de presidir tanto la aparición de esta técnica dramática que se convierten en los verdaderos protagonistas del reconocimiento. Se entienden esos elementos como componentes escenográficos en sentido amplio, incluyendo la puesta en escena. Algunos de estos procedimientos están en la base de cualquier engaño, y su retirada o descubrimiento supone el enlace con la anagnórisis. A lo largo de los casos registrados se ha localizado un total de seis categorías, unas más generales y otras más específicas. Además, cabe señalar que no todas las agniciones prevén el uso de este tipo de refuerzos; de hecho, 253 de los ejemplos seleccionados de la obra de Lope (el 49%) no presentan estos motivos, frente a los 263 casos que sí los tienen, el 51%. Los reconocimientos que no admiten estos motivos no tienen por qué ser aquellos que tengan poca relevancia para el desarrollo de la acción, pues la razón puede deberse, simplemente, al deseo del autor.

La tipología que se ha distinguido responde a los siguientes elementos: el disfraz, el cambio de nombre, el disfraz con cambio de nombre, la mutación, la utilización de algún útil del vestuario y el empleo de algún objeto del decorado.

##### 4.1. El disfraz

El del disfraz es uno de los procedimientos que aparece con mayor frecuencia, y aunque podría incluirse dentro de los elementos del vestuario, dada la importancia de esta técnica en particular se ha optado por separarla de esa categoría más general. El disfraz permite la ocultación de la identidad de un personaje, que automáticamente queda desconocido para el resto de agonistas o para aquellos que desee el dramaturgo. Esa ocultación puede conllevar varias particularidades: cambio de la identidad sin más (en *La boba para los otros y discreta para sí*, por ejemplo), suplantación (en *El castigo del discreto*), variación del estado social (en *Los muertos vivos*), modificación del sexo (en *La serrana de Tormes* para el caso de una mujer vestida de hombre y en *La discreta enamorada* para el contrario), de la confesión religiosa (en *El grao de Valencia*), del estado mental (en *Los locos de Valencia*) o utilización de disfraces relacionados con oficios y profesiones (en *La escolástica celosa*).

En 68 de las anagnórisis registradas interviene directamente el mero disfraz (sin asociarse al cambio de nombre, categoría esta que se explica más adelante), es

decir, el 25,9% de las agniciones que cuentan con elementos escenográficos, en términos absolutos, el 13,2% de todos los 516 reconocimientos registrados.

Al final de *Porfiando vence amor* Lucinda va vestida de labradora y habla con la marquesa Leonarda para que interceda por ella (la noble no sabe que bajo el disfraz se oculta su rival en el triángulo amoroso por Carlos) ante su Carlos —que vuelve a ser el privado del rey— para que le cuente su caso. Ella accede y Carlos la recibe, y rápidamente ambos se reconocen mutuamente<sup>597</sup>.

Al final de la tercera jornada de *El ruiseñor de Sevilla* Pedro se descubre ante Adrián, su amado, y Fabio, su padre, revelando así que se trataba de un disfraz<sup>598</sup>.

#### 4.2. El cambio de nombre

Con menor frecuencia aparecen los cambios de nombre, siempre y cuando estos no estén asociados a un disfraz o, al menos, Lope no contemple esta posibilidad en la comedia, aunque el público pueda intuirlo. El cambio de nombre siempre respeta el sexo, es decir, un hombre puede modificar su nombre por otro, pero siempre masculino, y viceversa. La finalidad de este proceso de ocultación es, como en el caso del disfraz, la de reforzar el desconocimiento sobre un personaje.

Son 19 las anagnórisis en las que interviene un cambio de nombre simple, sin asociarse a otros procedimientos, lo que supone el 7,2% de las que tienen componentes de escenografía y el 3,7% del total de agniciones registradas.

Al final de *La pastoral de Jacinto* Frondelio dice a Calcidonio que él no es Jacinto, y que su hijo es otro, pues él ha cambiado de nombre; el público, sin embargo, ya tenía conocimiento de estas mutaciones:

Frondelio	Pues yo Jacinto me llamo.	3125
Calcidonio	Pues hay otro que desamo a quien he engendrado yo.	
Frondelio	Frondelio es mi nombre propio, que por serlo yo en el talle, me llama Jacinto el valle, pero soy Jacinto impropio. <sup>599</sup>	3131

<sup>597</sup> Vega Carpio, *Porfiando vence amor*, op. cit., p. 306.

<sup>598</sup> Vega Carpio, *El ruiseñor de Sevilla*, op. cit., p. 133.

<sup>599</sup> Vega Carpio, *La pastoral de Jacinto*, op. cit., pp. 185-186, vv. 3125-3131.

*No son todos ruiseñores* concluye con don Juan de Peralta revelando su verdadera identidad a los personajes, aunque algunos ya lo sabían. No era Pedro, nombre que había adoptado a lo largo de toda la comedia<sup>600</sup>.

### 4.3. El disfraz y el cambio de nombre

La conjunción escenográfica más habitual es la asociación entre un disfraz y un cambio de nombre, aunándose las características de ambos tipos y reforzándose, así, la capacidad de ocultación de la verdadera identidad de un personaje.

Un tercio de los elementos relacionados con la puesta en escena (el 33,5%) muestran escenas donde se mezclan el disfraz y el cambio de nombre. Se trata de 88 casos, el 17,1% del global de las anagnórisis registradas en el corpus de comedias.

Al final de *La prueba de los ingenios* se resuelven los cambios de identidad, de nombre y de sexo que se habían sucedido a lo largo de la obra. Así, Laura, hija del duque de Ferrara, creía que tenía una secretaria, Diana, que en realidad era un hombre que había huido, don Félix, aunque resulta que la verdadera identidad era la de Florela, una dama de Mantua que acudió a Ferrara con el fin de impedir el casamiento de Laura con quien le dio palabra de matrimonio, Alejandro<sup>601</sup>.

Al comienzo de la segunda jornada de *Los ramilletes de Madrid* Marcelo, disfrazado de jardinero y haciéndose llamar Andrés, revela su identidad a Rosela<sup>602</sup>.

### 4.4. La mutación

El procedimiento menos empleado por Lope es el de la mutación o cambio repentino en la identidad o naturaleza del objeto de la anagnórisis, que se descubre sin mediar una técnica que resulte más verosímil, como podrían ser la retirada de una máscara o disfraz. Es un mecanismo que está presente, por ejemplo, en las comedias religiosas (a través de los milagros) y en las mitológicas (a través de las metamorfosis).

Solo aparece en 5 ocasiones, dato que se corresponde con el 1% de todas las agniciones y con el 1,9% de aquellas que presentan rasgos escenográficos para potenciar su efectividad dramática.

<sup>600</sup> Vega Carpio, *No son todos ruiseñores*, op. cit., p. 183.

<sup>601</sup> Vega Carpio, *La prueba de los ingenios*, op. cit., p. 147, vv. 3370-3387.

<sup>602</sup> Vega Carpio, *Los ramilletes de Madrid*, op. cit., p. 531, vv. 1074-1081.



Al comienzo de *El laberinto de Creta* Polineces cuenta a Minos, rey de Creta, que su mujer Pasife se ha enamorado de un toro y ha dado a luz a un monstruo medio toro y medio humano. Ese toro blanco del que se enamoró es, a la luz de lo que dicen algunas opiniones, el dios Júpiter, que adoptó dicha forma. Tanto el público como los personajes acceden, al punto, a la información a través de un proceso de anagnórisis<sup>603</sup>.

Al final de *San Diego de Alcalá* el guardián del convento de san Francisco en el que está fray Diego, avisado por el refitolero, fray Gil, de que el santo está robando pan, le dice que le enseñe lo que lleva cubierto, y los panecillos que había tomado se convirtieron en flores por un milagro<sup>604</sup>.

#### 4.5. El elemento del vestuario

Otra posibilidad es que la anagnórisis contenga elementos propios del vestuario de los hábitos de los personajes y que estos objetos o complementos tengan significado en el conjunto del reconocimiento o que, al menos, refuercen la aparición del recurso. Se trata de elementos como anillos, escudos, armas, dagas, cadenas, máscaras, capas, olores o dineros.

En 40 ocasiones aparecen estos elementos, es decir, en el 15,2% de los casos que presentan componentes de escenografía o en el 7,7% del global.

Al principio del primer acto de *Amar sin saber a quién* don Juan de Aguilar aparece en escena y refiere que llega de Sevilla para matar a don Pedro. Sin embargo, se encuentra con la siguiente situación: descubre que otro caballero, don Fernando, lo ha matado en un duelo. Intervienen, en este caso, armas<sup>605</sup>.

A la mitad de la primera jornada comedia *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo* Niseya, que cuenta con una prenda de vestir de su amiga Laura, se descubre ante su prometido, don Pedro Portocarrero, que estaba despistado<sup>606</sup>.

#### 4.6. El elemento del decorado

Por último, Lope también puede valerse de elementos del decorado y de la puesta en escena para potenciar sus anagnórisis, tales como retratos, juegos de

<sup>603</sup> Vega Carpio, *El laberinto de Creta*, op. cit., p. 59.

<sup>604</sup> Vega Carpio, *San Diego de Alcalá*, op. cit., pp. 150-151, vv. 2602-2638.

<sup>605</sup> Vega Carpio, *Amar sin saber a quién*, op. cit., p. 39, vv. 31-39.

<sup>606</sup> Vega Carpio, *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, op. cit., p. 430, vv. 615-620.

luces y sombras, cartas, objetos que faciliten que algunos personajes se escondan, venenos, relojes, oráculos y papeles en general.

Se trata de recursos cuya frecuencia cuantitativa es similar al de los elementos del vestuario, ya que se muestran en 43 casos, el 8,3% del total de agniciones y el 16,3% de aquellas que presentan componentes escenográficos de refuerzo.

Al final del primer acto de *El soldado amante* el pastor Belardo indica al príncipe Clarinarte que la mujer del retrato es la reina Rodiana:

Príncipe	¿Conoces este lienzo?
Belardo	¡Ah, triste Rodiana! ¡Ah, Reina loca, reina de Holanda, triste y desdichada, que nos ha destruido por despreciar al escocés marido!
Príncipe	¿Que aquésta es Rodiana?
Belardo	Señor, la Infanta es ésta <sup>607</sup> .

A la mitad del segundo acto de *El duque de Viseo* don Egas comunica al condestable de Portugal, al conde de Faro y a don Álvaro de Portugal que el rey ha decidido desterrarlos. Creyéndose solos, manifiestan que el monarca es muy distinto a su padre, el rey don Alfonso, pero en realidad están escuchando, tras un paño, el rey y don Egas. Cuando llevan un rato hablando descubren que alguien les ha estado escuchando, aunque ya se han marchado:

Condestable	Paréceme que siento en aquel paño gente escondida.	1691
Faro	Creo, Condestable, que si en las casas tienen las paredes oídos, en palacio, oídos y ojos.	
Don Álvaro	Y aun lengua, que su voz oí.	
Condestable	Pues vamos antes que mayor daño nos resulte. <sup>608</sup>	1696

La siguiente tabla muestra los porcentajes de los componentes escenográficos analizados y que aparecen en las anagnórisis<sup>609</sup>:

<sup>607</sup> Vega Carpio, *El soldado amante*, op. cit., p. 436.

<sup>608</sup> Vega Carpio, *El duque de Viseo*, op. cit., pp. 1098-1099, vv. 1691-1696.

<sup>609</sup> Se entiende como *porcentaje válido* el que aparece dentro de las agniciones que tienen estos mecanismos, mientras que el *porcentaje*, sin más, es la relación que la técnica guarda con el número total de agniciones, tenga los componentes escenográficos o no. Se trata de dos términos tomados de los

**TABLA 5**  
**EL EMPLEO DE COMPONENTES ESCENOGRÁFICOS**

	Número de apariciones	Porcentaje válido	Porcentaje
Disfraz y cambio de nombre	88	33,5%	17,1%
Disfraz	68	25,9%	13,2%
Elemento del decorado	43	16,3%	8,3%
Elemento del vestuario	40	15,2%	7,7%
Cambio de nombre	19	7,2%	3,7%
Mutación	5	1,9%	1%
<i>Componentes escenográficos</i>	<b>263</b>	<b>100%</b>	<b>51%</b>
<i>Ningún componente</i>	253	100%	49%
<b>TOTAL</b>	<b>516</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>

#### 4.7. La escenografía en las etapas de producción de Lope

Se presenta una tabla con frecuencias y porcentajes en la que se relacionan los posibles componentes escenográficos con las tres etapas en las que se divide el teatro de Lope de Vega. En las celdas de datos, el dato entre paréntesis se refiere al *porcentaje válido*, mientras que el que está entre corchetes marca el *porcentaje*:

**TABLA 6**  
**LOS COMPONENTES ESCENOGRÁFICOS SEGÚN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**

	Lope joven	Lope maduro	Lope viejo
Disfraz y cambio de nombre	35 (36,8%) [20,7%]	47 (31,3%) [15,1%]	6 (33,3%) [17,1%]
Disfraz	17 (17,9%) [10,1%]	46 (30,7%) [14,7%]	5 (27,8%) [14,3%]
Elemento del decorado	18 (18,9%) [10,7%]	23 (15,3%) [7,4%]	2 (11,1%) [5,7%]
Elemento del vestuario	13 (13,8%) [7,6%]	24 (16,1%) [7,7%]	3 (16,6%) [8,5%]

resultados ofrecidos por el programa informático IBM SPSS Statistics versión 19, utilizado en este trabajo.

<b>Cambio de nombre</b>	10 (10,5%) [5,9%]	8 (5,3%) [2,6%]	1 (5,6%) [2,9%]
<b>Mutación</b>	2 (2,1%) [1,2%]	2 (1,3%) [0,6%]	1 (5,6%) [2,9%]
<b>Componentes escenográficos</b>	95 (100%) [56,2%]	150 (100%) [48,1%]	18 (100%) [51,4%]
<b>Ningún componente</b>	74 (100%) [43,8%]	162 (100%) [51,9%]	17 (100%) [48,6%]
<b>TOTAL</b>	169 (100%) [100%]	312 (100%) [100%]	35 (100%) [100%]

La asociación entre el disfraz y el cambio de nombre conforman el componente escenográfico que más emplea Lope en toda su producción teatral, si bien es cierto que decae ligeramente el uso en la segunda etapa. Ese descenso, unido al del cambio de nombre (que se reduce a la mitad, aunque se mantiene en el período final) y a la utilización de un elemento del decorado (que cae progresivamente en todas sus etapas creadoras), permiten que la utilización simple del disfraz aumente casi el doble en la segunda etapa, aunque se reduce muy ligeramente en la última fase.

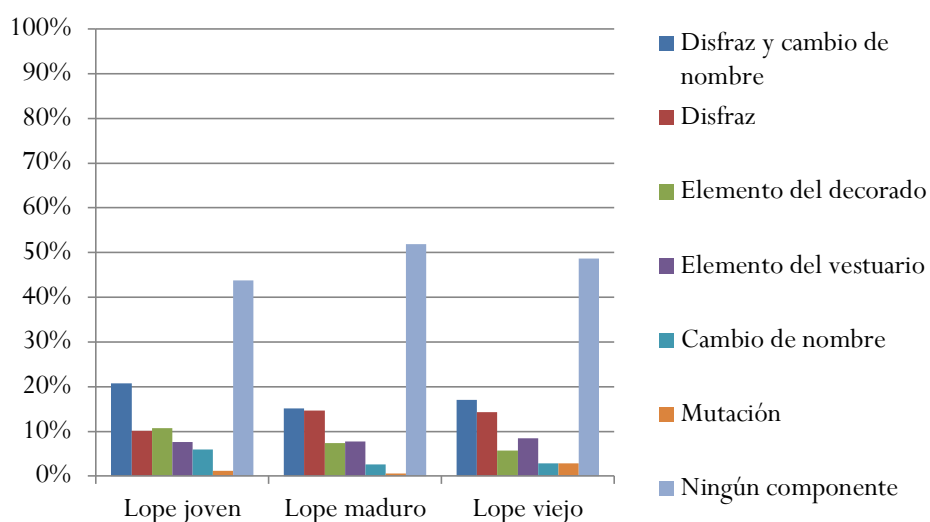
El resto de opciones escenográficas se mantiene prácticamente inalterable a lo largo de toda la producción lopesca: el uso de un elemento del vestuario aumenta muy veladamente en la segunda etapa y conserva su frecuencia en la tercera.

En cuanto a la mutación hay que hacer una salvedad, y es que su porcentaje baja en la etapa del Lope maduro porque, aunque presenta el número de casos que en la primera fase (dos), el aumento del número de comedias pertenecientes a dicha etapa es, considerablemente mayor. El caso contrario sucede en el Lope viejo, donde la mutación solo presenta un caso y su porcentaje aumenta, esto es debido a que el número de obras escritas por el Fénix en este período se ve notablemente reducido.

El abandono de estos componentes por parte de Lope aumenta notablemente de la primera etapa a la segunda, y en la tercera vuelve a bajar, aunque no se sitúa en los niveles del Lope joven.

El siguiente gráfico muestra con mayor claridad los datos de la evolución que se han expuesto, y para su confección se han utilizado los *porcentajes*, de tal modo que la suma de cada uno de los elementos escenográficos con la ausencia de ellos alcance el cien por cien de los casos:

**GRÁFICO 3**  
**LOS COMPONENTES ESCENOGRÁFICOS SEGÚN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**



## 5. LOS RECURSOS DE COMPOSICIÓN

Los recursos dramáticos son mecanismos que utiliza Lope para potenciar el funcionamiento de una comedia en todos sus aspectos<sup>610</sup>. Pertenecen a la tradición y a la técnica literaria en general, ya que pueden aparecer en otros géneros y son cultivados por otros autores; algunos son lingüísticos. Estos recursos afectan a la acción, a los personajes, a los temas y al significado de una obra. Los recursos también pueden relacionarse entre ellos; de hecho, la anagnórisis es un recurso en sí mismo, y siendo uno de los más empleados en los dramas y de los que posee mayor trascendencia, entidad y capacidad de vinculación, se sirve de otros para potenciar su efectividad dramática, convirtiéndose en una pieza angular con respecto al resto de recursos utilizados por el Fénix en sus obras.

### 5.1. Los recursos dramáticos y su relación con la anagnórisis

Aunque no todos tienen la misma importancia ni se utilizan con la misma frecuencia, se han registrado cuarenta y dos recursos en las comedias seleccionadas de Lope que tienen relación con la anagnórisis en esas mismas piezas. Algunos de

<sup>610</sup> Vid. Vega Carpio, *Fuente Ovejuna*, op. cit., pp. 37-39.

ellos, a su vez, presentan subclasificaciones. Para facilitar su consulta, se explica cada uno de ellos siguiendo un orden alfabético, aunque posteriormente se ofrecen los datos concretos sobre su frecuencia de aparición.

La *acumulación de incidentes anticlimáticos* es un recurso que supone la sucesión, en un breve espacio de tiempo, de una serie de escenas encaminadas a rebajar la tensión dramática en una comedia. Se trata de un recurso especialmente útil para las anagnórisis anticlimáticas. Aparece en *Belardo, el furioso* y en *Los locos de Valencia*, por ejemplo.

El caso inverso es la *acumulación de incidentes climáticos*, que contribuyen a mantener la expectación y la tensión en la obra, obligando a los espectadores a mantener su atención. Se encuentra en *Laura perseguida* o en *El galán escarmentado*.

La *acumulación de justificaciones* es un recurso didáctico que surge de la necesidad de explicar el comportamiento de un personaje o el motivo de por qué el argumento se desarrolla del modo que sea. Se trata de una técnica importante para la recepción de la obra porque, si algo no se justifica, podría tener problemas con la censura, ya sea la de representación o la de impresión. *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* y *El cuerdo loco* tienen agniciones en las que aparece, asociado, este recurso.

La *alegoría* es una herramienta especialmente compleja que aparece en el teatro popular que escribe Lope de Vega por contaminación del auto sacramental. Implica el desarrollo de una comparación general que permita explicar de un modo más claro el significado de determinadas simbologías, cosmovisiones o asociación de elementos o personajes. Se ha localizado en *Las Batuecas del duque de Alba* y en *San Isidro, labrador de Madrid*.

La *alternancia entre sucesos narrados y escenificados* aparece para aumentar la intriga o para evitar actos violentos, ya que aquellos que son representados ante el auditorio suelen tener un contenido más liviano y anticlimático que los que se representan fuera de escena y, posteriormente, se cuentan al público. En reconocimientos de *La octava maravilla* y de *Los Tellos de Meneses* está presente.

Una *alusión histórica* es un recurso didáctico que implica la inclusión en la obra de alguna referencia a la historia universal para ambientar una acción, para caracterizar un personaje o para aclarar mediante ejemplo algún suceso que esté desarrollándose en la comedia. Está presente en *El casamiento en la muerte* y en *Lo fingido verdadero*.

La *alusión literaria*, por su parte, anota un eco de la historia de la literatura, bien a través de una cita transcrita, bien a través del recuerdo de alguna obra. Lope emplea este recurso, con la agnición, en *La viuda valenciana* y en *El desprecio agradecido*.

Es *alusión mitológica* la que permite la referencia o la caracterización de personajes a través de la atribución de propiedades de la tradición clásica grecolatina. En *Adonis y Venus* y en *La boba para los otros y discreta para sí* está presente.

Una última referencia didáctica es la *alusión religiosa*, que concita en una vínculos con los libros sagrados o las tradiciones religiosas, aunque el Fénix dará mayor importancia a la cristiana. Se encuentra en *Las almenas de Toro* y en *El mejor alcalde, el rey*.

Los *amores entrecruzados* son un procedimiento de generación de clímax y de conflicto que Lope y otros dramaturgos utilizan, con frecuencia, en relación al motivo de las correspondencias entre amantes. Generalmente existe una pareja basada en términos de dama-galán a la que se incorporan dos terceros que se enamoran de la pareja principal, cuyos integrantes les corresponden ante la mirada celosa del potencial candidato a recibir el amor con total garantía. Es habitual que, a medida que avanza el conflicto, el binomio principal de dama-galán vuelva a unirse y que, incluso, los dos terceros lleguen a una correspondencia amorosa. Dos obras en las que la anagnórisis está relacionada con este recurso son *El perseguido* y *El desposorio encubierto*.

La *analepsis* o *retrospección* es el recuerdo de incidentes que han ocurrido con anterioridad en la acción o que han tenido lugar en la prehistoria de la comedia. También puede recordar características o antecedentes de personajes y de sus verdaderas identidades. Se encuentra en *El enemigo engañado* y en *El lacayo fingido*.

Una *antífrasis* es la atribución a un personaje de una cualidad opuesta a la que realmente posee. En *El leal criado* y en *La bella malmaridada* está presente junto con la agnición.

El *aparte* es un recurso típico del teatro. Consiste en la situación que enmarca la intervención de un personaje, que se comunica con otro o con el público sin que otros agonistas que se encuentren en escena se percaten de ello o, al menos, que no acierten a entender o a interpretar el contenido del parlamento. Se registra en *El Argel fingido y renegado de amor* y en *El caballero de Illescas*.

La *burla* es un procedimiento general del que se sirve Lope para marcar determinados elementos de una comedia con el fin de expresar sus verdaderas características a través de la comicidad. Engloba tres procedimientos: la ironía, la parodia y la sátira. La *ironía* es el mecanismo que utiliza el autor para señalar características antifrásticas de un personaje o elemento de la comedia de modo cómico o, incluso, peyorativo. La *parodia* es el fenómeno intertextual que señala cómica o mordazmente las características de un texto que lo alejan del canon. La *sátira* ridiculiza los malos comportamientos para intentar corregirlos o para infundir en el público una noción dicotómica entre vicio-castigo y virtud-premio. Para ampliar el

alcance de estas definiciones consúltese el trabajo de Hutcheon<sup>611</sup>. El único ejemplo de ironía asociada a la agnición se encuentra en *Las Batuecas del duque de Alba*. Hay parodia en *El dómine Lucas* y en *El remedio en la desdicha*. La sátira aparece, por ejemplo, en *La ingratitud vengada* y en *La viuda valenciana*.

Un *comentario didáctico* es una apostilla que Lope introduce en las obras para permitir al público que reflexione sobre determinados asuntos que resaltan los personajes y que están relacionados con la doctrina que se pretende transmitir. Este recurso está presente, junto con la agnición, en *La boda entre dos maridos* y en *El duque de Visco*.

La *comparación didáctica* explica mediante el símil y utilizando un esquema tópico alguna alusión cultural o un componente de la moraleja de la pieza. En primer lugar expone una idea, después la ejemplifica y, posteriormente, la aplica a la historia que la enmarca. Se encuentra en *San Segundo* y en *Fuente Ovejuna*.

El *contraste* es uno de los procedimientos más empleados, en su unión con la anagnórisis, por Lope de Vega. Se trata de la presentación de dos o más elementos antitéticos u opuestos que permiten conocer mejor determinadas características de la acción, de los personajes o de los temas de una comedia. Además, funciona muy bien con relación al didactismo de la obra y como mecanismo de generación de clímax. Si se enfrentan dos elementos aparece un *contraste dual*, en el caso de que sean más, sería un *contraste múltiple*. Al primero de ellos pertenece el *enfrentamiento dual* —físico o dialéctico— y la *oposición binaria*. Mientras que esta consiste en la dicotomía entre dos elementos o características de personajes y aparece en *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* o en *La prueba de los amigos*, el *enfrentamiento dual dialéctico* es el desafío que se produce entre dos personajes por vía oral, como una discusión (se relaciona con la anagnórisis en ejemplos de *Los españoles en Flandes* y de *El ingrato arrepentido*) y el *enfrentamiento dual físico* es una disputa entre dos agonistas que rivalizan por un caso de honor u otro asunto relacionado con la temática de la comedia (está presente en *Jorge Toledano* y en *El primer rey de Castilla*). Un modo particular de oposición binaria es la *oposición entre apariencia y realidad*, un recurso fundamentalmente didáctico que funciona creando interés por la acción y que, a menudo, se resuelve a través de un proceso de agnición; se registra en *El testimonio vengado* y en *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*. Cuando se oponen más de dos elementos pueden aparecer el *enfrentamiento múltiple* y la *oposición múltiple*. Esta aparece en *Laura perseguida* y en *El casamiento en la muerte*. El otro caso puede referirse a un *enfrentamiento múltiple dialéctico*, como se localiza en *Belar-*

<sup>611</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000.



do, *el furioso* y en *La serrana de Tormes*, o a un *enfrentamiento múltiple físico*, con ejemplos asociados a la anagnórisis en *Los amores de Albanio e Ismenia* y en *La Santa Liga*. Además del número de objetos opuestos, no existen diferencias entre los contrastes duales y los múltiples.

La *conversación informativa* es el medio de realizar análisis de situaciones o de personajes, además de servir para comunicar antecedentes y desencadenar incidentes climáticos. No debe confundirse la anagnórisis con los sucesos (aunque sean climáticos o estén cargados de expectación) ni con las conversaciones informativas entre distintos personajes. La diferencia está en que la agnición es un recurso que, aunque a veces puede ser similar, presenta una estructura de causa-efecto superior a las conversaciones informativas y puede, en la mayoría de las situaciones, hacer cambiar o provocar un punto de inflexión importante en el desarrollo de la acción de manera súbita: la *peripécia aristotélica*. Con todo, se recogen conversaciones informativas en *El perseguido* y en *El desposorio encubierto*.

El *engaño* es un mecanismo básico en la comedia nueva barroca, y consiste en la ocultación de la realidad por muy diversos procedimientos, tal y como estudio Roso Díaz a propósito del drama lopesco<sup>612</sup>. En muchos casos supone el paso previo al reconocimiento, y el Fénix lo resuelve a través de una anagnórisis. Se registra en *Los embustes de Celauro* y en *La doncella Teodor*.

El *enredo* es la base de la comedia, pero Lope lo utiliza de distintas formas: puede ser producto de la casualidad o de la racionalidad. Poco a poco Lope es capaz de crear un tejido de enredos muy complejo que se resuelve con relativa pausa y sin recurrir a procedimientos inverosímiles y generales, propios de la primera etapa de su producción. En *Servir a señor discreto* y en *El poder vencido y amor premiado* hay enredo en el marco de una anagnórisis.

Una *escena de transición* tiene poco contenido argumental y su función es establecer la relación entre dos acciones o dos situaciones diferentes evitando que se produzcan cortes abruptos. En el teatro barroco tenía una importancia capital al principio de las jornadas segunda y tercera para, por ejemplo, recordar al espectador el final del acto inmediatamente anterior, cuyo hilo conductor podían haber perdido por la inclusión de alguna pieza de teatro breve en la representación. Relacionadas con la agnición, hay escenas de transición en *La discreta enamorada* y en *La dama boba*.

La *expectación* aparece en un momento puntual de la acción que contiene gran interés climático para los espectadores, y estos se predisponen para que los

<sup>612</sup> Roso Díaz, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, op. cit.

incidentes se sucedan seguidamente con mayor celeridad. Está muy relacionado con la intriga y la tensión dramática. Hay expectación en anagnórisis de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* y de *El laberinto de Creta*.

Aunque no en todos los casos, la *forma épica* suele aparecer en las obras barrocas de contenido histórico. Se trata de una forma especial de composición en la que se concibe la comedia como una sucesión de escenas, en cada una de las cuales se incluyan los sucesos más importantes del argumento. Dichas escenas se enlazan a través del recurso de la escena de transición. Aunque en el teatro clásico español se observan algunas de sus características, fue el alemán Bertolt Brecht quien, ya en el siglo XX, definió claramente y cultivó este tipo de dramaturgia. En las obras de Lope se registran casos, relacionados con el recurso del reconocimiento, en *Los donaires de Matico* y en *El marqués de Mantua*.

La *hipérbole* es una figura literaria que consiste en la exacerbación de las características de un tema o, sobre todo para el caso del drama lopesco, de los rasgos de un agonista. Está presente, junto al reconocimiento, en *Los locos de Valencia* y en *El mármol de Felisardo*.

La introducción *in medias res* hace que una comedia no empiece la historia que va tratar desde el principio, sino que lo haga desde un punto intermedio; y, por tanto, será algún personaje el que se encargue de dar nociones al público sobre los hechos que no han sido representados y que —se supone— forman parte de la prehistoria de la comedia. Una de las técnicas más empleadas para dar cuenta de ese comienzo truncado es la de la anagnórisis. En obras como *La serrana de La Vera* y *La varona castellana* están, ambos recursos, presentes.

La *introspección* consiste en el análisis que un personaje hace de sí mismo. A menudo va acompañado de reflexiones emotivas y de sucesos que ayudan al auditorio a entender mejor a un agonista. *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* y *El cuerdo loco* son obras que contienen ejemplos de este recurso en su unión con el de la anagnórisis.

La *justicia poética*, generalmente impartida al final de las comedias, se refiere a la distribución de premios a las virtudes y castigos a los vicios que otorga el dramaturgo a través de algún personaje dotado de autoridad, de la intervención divina o del destino (este último procedimiento es el menos frecuente). Perfecciona la moraleja que Lope pretende transmitir y permite a los espectadores acercarse con garantías al significado de la pieza. Hay ejemplos en *El lacayo fingido* y en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

Un *largo parlamento* es una intervención extensa de un personaje en la que se narran determinados sucesos y se analiza la realidad, permitiendo el aumento de

información para el público. Se producen agniciones en largos parlamentos de *Castelvines y Monteses* y de *La hermosa Ester*.

El *lirismo* supone la introducción de poemas o canciones dentro del argumento o, siquiera, de ciertos parlamentos que sirven para resaltar incidentes anti-climáticos, para proponer malos presagios y para acrecentar la introspección. En *El mejor mozo de España* y en *Porfiando vence amor* hay algunos ejemplos.

Un *monólogo* es la intervención unipersonal de un agonista en la que da su propia visión de la realidad que le rodea o de alguna característica de otra figura tomada de las *dramatis personae*. Aunque no participarán —pues, en ese caso, se trataría de un diálogo o de una conversación—, el interlocutor o interlocutores están presentes en escena junto al emisor, o monologuista. Obras como *La mayor virtud de un rey* y *La boba para los otros y discreta para sí* contienen ejemplos de agniciones en monólogos.

*La mudanza de fortuna* es el cambio de suerte que sufre un personaje como consecuencia del desarrollo de la acción de la aparición del recurso de la anagnórisis. Dependiendo de la naturaleza y características del agonista y de su capacidad para sufrir desgracias o premios que infundan en el público la idea de personajes positivos frente a negativos, el destinatario de la mudanza de fortuna caerá en gracia o en desgracia, y si ese cambio es repentino se llega al concepto aristotélico de peripecia. En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Lope relacionó este particular con el recurso del engaño: «engañe siempre el gusto, y donde vea/que se deja entender alguna cosa,/dé muy lejos de aquello que promete»<sup>613</sup>. Este recurso está presente en *El amor enamorado* y en *El desprecio agradecido*.

*La narración de un suceso no escenificado* guarda estrecha relación con la introducción *in medias res*, ya que implica que un personaje explique a sus interlocutores y al público un incidente que no se ha representado en escena, bien por formar parte de la prehistoria de la comedia o bien porque Lope decide no hacerlo, por el motivo que sea; no solían representarse, por ejemplo, las escenas especialmente cruentas o violentas, como las del final de *Fuente Ovejuna*, de las que se da cuenta posteriormente o en el transcurso de la escenificación «dentro», de la que pueden oírse, como en el caso de la obra citada, hasta gritos. Este recurso se encuentra en *El galán escarmentado* y *La fuerza lastimosa*.

El *paralelismo* plantea aspectos de la obra de forma análoga, ya sean temas o personajes. Así, se une a la agnición en obras como *El domine Lucas* o *El remedio en la desdicha*.

<sup>613</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, op. cit., p. 328, vv. 302-304.

La *perspectiva múltiple* o *multiperspectivismo* permite analizar un aspecto de la obra, especialmente la idea que se tenga sobre un personaje o la visión sobre un determinado tema, desde varios puntos de vista, que no tienen por qué estar enfrentados para que el público lo identifique claramente, sino que son, únicamente, distintos. Aparece con la agnición en *Roma abrasada y crueldades de Nerón* y en *Los muertos vivos*.

La *prolepsis* o *prospección* consiste en la anticipación de determinados sucesos en la acción de una obra, antes de que sucedan. Es posible, incluso, que al final de una obra se facilite información sobre lo que pasará en la posthistoria de la comedia, como ocurre en *El caballero de Olmedo*. En este caso, que la justicia condene a los asesinos del protagonista no se considera una anagnórisis, sino una prolepsis que da a conocer el futuro, pero hasta que ese futuro no se produzca no se puede comprobar si es verdad o no en la propia obra, y como no existe constatación de la verdad —aunque se intuya que vaya a pasar—, no hay agnición porque la pieza concluye. Hay prolepsis en *La discreta venganza* y en *El vellocino de oro*.

A través del *resumen didáctico* se producen ciertas recapitulaciones tras los entreactos que sirven a Lope para recordar al público los hechos más importantes de la jornada anterior, sobre todo aquellos encaminados a fomentar la continuación de los sucesos que marquen la doctrina que el dramaturgo quiera transmitir al público a través de los personajes protagonistas y principales y del tratamiento de los temas. Este recurso aparece, junto con la anagnórisis, en *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* y en *San Diego de Alcalá*.

El *retardo en la resolución de un conflicto* consiste en aplazar hasta el final o, al menos, el mayor tiempo posible, la solución a un incidente climática, a un problema o a un enfrentamiento. Ese alargamiento del conflicto mantiene la atención del público. La idea fue postulada por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «pero la solución no la permita/hasta que llegue a la postrera escena,/porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,/vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas/al que esperó tres horas cara a cara;/que no hay más que saber que en lo que para»<sup>614</sup>. La relación con la anagnórisis aparece cuando, por medio de un descubrimiento situado muy al final de la obra, se resuelve algún conflicto que había tenido en suspense al auditorio durante largo tiempo. Se localiza este recurso en *La corona de Hungría y la injusta venganza* y en *Más pueden celos que amor*.

La *reunión de personajes* implica que varios agonistas afectados en un conflicto tomen —o, al menos, consulten o informen— sobre alguna decisión colegiada que

<sup>614</sup> *Ibid.*, pp. 320-321, vv. 234-239.

permita solucionarlo. Se trata de momentos cómicos, aunque también (y fundamentalmente, en Lope) dramáticos. Este recurso, puesto que resuelve determinados inconvenientes, tiene su mayor frecuencia de aparición en los desenlaces de las comedias. Asociado a la anagnórisis se registra en *La bella malmaridada* y en *El galán Castrucho*.

El *simbolismo*, que está muy presente en determinados tipos de agnición, supone que determinados elementos físicos u objetos adquieran un significado especial y reiterativo a lo largo de la comedia. Esos elementos se identifican con valores morales, jurídicos, políticos, con personajes o con incidentes de la acción. En *La reina Juana de Nápoles* y en *El postrer godo de España* el simbolismo aparece ligado al reconocimiento en algunos ejemplos.

El *símil* es la comparación de dos o más ideas, acciones o personajes en una comedia. Es un recurso muy frecuente en todos los géneros literarios. En el caso del drama lopesco, está asociado a la anagnórisis en *La vida de san Pedro Nolasco* y en *La boba para los otros y discreta para sí*.

Un *soliloquio* es, como el monólogo, una intervención unipersonal de un personaje, aunque la diferencia radica en que el emisor es el único agonista que está presente en escena y, por lo tanto, nadie, salvo el público y él mismo, escucha el parlamento. Se resuelven agniciones en soliloquios de *Los comendadores de Córdoba* y de *La varona castellana*.

El *triángulo amoroso* es uno de los recursos típicos de la dramaturgia aurisecular española (también de otros géneros), y está muy vinculado al enredo. Implica el desarrollo de un conflicto en el que un tercero se inmiscuye en la relación amorosa de un galán y una dama con el fin de desestabilizarla para obtener la correspondencia de uno de los miembros de la pareja. Se adscribe a la anagnórisis en *La corona merecida* y en *Las bizarrías de Belisa*, por ejemplo.

La siguiente tabla muestra las frecuencias de aparición de los recursos descritos, relacionados con la agnición, en la producción dramática de Lope de Vega:

	Frecuencia	Porcentaje
<b>Oposición entre apariencia y realidad</b>	324	10,9%
<b>Engaño</b>	254	8,5%
<b>Perspectiva múltiple</b>	186	6,2%
<b>Conversación informativa</b>	179	6%
<b>Analepsis</b>	160	5,4%
<b>Acumulación de justificaciones</b>	136	4,6%

Enredo	123	4,1%
Expectación	116	3,9%
Oposición binaria	115	3,9%
Introspección	109	3,7%
Acumulación de incidentes climáticos	103	3,5%
Mudanza de fortuna	97	3,3%
Prolepsis	87	2,9%
Triángulo amoroso	73	2,5%
Aparte	67	2,3%
Simbolismo	67	2,3%
Reunión de personajes	56	1,9%
Escena de transición	55	1,8%
Monólogo	54	1,8%
Retardo en la resolución de un conflicto	48	1,6%
Introducción <i>in medias res</i>	43	1,4%
Lirismo	41	1,4%
Paralelismo	40	1,3%
Largo parlamento	39	1,3%
Amores entrecruzados	33	1,1%
Enfrentamiento dual dialéctico	31	1%
Narración de un suceso no escenificado	29	1%
Enfrentamiento dual físico	28	0,9%
Alternancia entre sucesos narrados y escenificados	26	0,9%
Oposición múltiple	26	0,9%
Alusión histórica	25	0,8%
Justicia poética	25	0,8%
Alusión religiosa	20	0,7%
Antífrasis	20	0,7%
Enfrentamiento múltiple dialéctico	15	0,5%
Acumulación de incidentes anticlimáticos	13	0,4%
Alusión mitológica	13	0,4%
Comentario didáctico	13	0,4%
Enfrentamiento múltiple físico	13	0,4%
Sátira	12	0,4%
Hipérbole	11	0,4%
Comparación didáctica	10	0,3%
Forma épica	9	0,3%
Alusión literaria	8	0,3%
Símil	6	0,2%
Resumen didáctico	6	0,2%
Alegoría	5	0,2%
Soliloquio	4	0,1%
Parodia	3	0,1%
Ironía	1	0,1%
<b>TOTAL</b>	<b>2977</b>	<b>100%</b>

Como puede observarse, casi el 20% de los recursos que se asocian con una anagnórisis en el teatro de Lope de Vega son oposiciones entre apariencia y realidad y engaños. Además, si se agrupan todos los contrastes resulta que, de los 2977 recursos localizados en las 516 agniciones, un total de 552 pertenecen a este grupo, lo que supone el 18,5%. Dicho de otro modo, el 62,8% de las anagnórisis registradas tienen una oposición entre apariencia y realidad.

## 5.2. Los recursos en las etapas de producción de Lope

La distribución de las frecuencias y porcentajes en las tres etapas en las que se divide el teatro de Lope no muestra cambios sustanciales con respecto al nivel general, y la oposición entre apariencia y realidad vuelve a ser el recurso que más aparece, relacionada con la anagnórisis, en el drama del Fénix.

La siguiente tabla muestra los diez recursos más empleados por el autor en toda su producción, aunque se ordenan según su frecuencia la primera fase:

	<b>Lope joven</b>	<b>Lope maduro</b>	<b>Lope viejo</b>
<b>Oposición entre apariencia y realidad</b>	107 (10,3%)	189 (10,9%)	28 (13,3%)
<b>Engaño</b>	104 (10%)	133 (7,7%)	17 (8,1%)
<b>Conversación informativa</b>	77 (7,4%)	92 (5,3%)	10 (4,8%)
<b>Analepsis</b>	70 (6,8%)	78 (4,5%)	12 (5,7%)
<b>Enredo</b>	49 (4,7%)	67 (3,9%)	7 (3,3%)
<b>Perspectiva múltiple</b>	49 (4,7%)	120 (6,9%)	17 (8,1%)
<b>Expectación</b>	44 (4,3%)	65 (3,8%)	7 (3,3%)
<b>Introspección</b>	41 (4%)	64 (3,7%)	4 (1,9%)
<b>Oposición binaria</b>	36 (3,5%)	71 (4,1%)	8 (3,8%)
<b>Acumulación de justificaciones</b>	35 (3,4%)	89 (5,1%)	12 (5,7%)

En el caso de la etapa del Lope maduro, la acumulación de incidentes climáticos se sitúa dentro de los diez recursos más empleados por el dramaturgo con 69 casos – el 4%–, pero no se recoge en la tabla porque difiere de los datos generales; en este caso, Lope relega la introspección a la undécima posición. Por su parte, el Lope viejo introduce en la decena principal el recurso del monólogo con 8 ejemplos –el 3,8%–, y el Fénix vuelve a desechar la introspección, que ahora ocupa el decimonoeno lugar.

Además, en las tres etapas Lope utiliza con mayor frecuencia la oposición entre apariencia y realidad y el engaño, pero mientras que en la primera el tercer recurso más utilizado es la conversación informativa, en las otras dos y en el global de su producción es la perspectiva múltiple.

## 6. LA VERSIFICACIÓN

### 6.1. La variedad métrica que presenta la anagnórisis

La polimetría era una de las características propias del teatro barroco de corte lopesco. De hecho el Fénix recomendó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* algunas formas métricas en función de su adecuación a los distintos momentos o escenas que la comedia esté desarrollando. Escribió Lope:

Acomode los versos con prudencia	305
a los sujetos de que va tratando;	
las décimas son buenas para quejas,	
el soneto está bien en los que aguardan,	
las relaciones piden los romances,	
aunque en otavas lucen por extremo;	
son los tercetos para cosas graves,	
y para las de amor, las redondillas. <sup>615</sup>	312

Todas las estrofas que cita Lope en el *Arte nuevo* las empleó para contener anagnórisis: las décimas, los sonetos, los romances, las octavas reales, los tercetos y las redondillas, aunque no todas en la misma medida. Sin embargo, además de estas seis, el dramaturgo utilizó otras doce formas en las distintas agniciones que se han

<sup>615</sup> *Ibid.*, pp. 328-329, vv. 305-312.



registrado en las obras seleccionadas, conformando un total de dieciocho estrofas diferentes, un dato especialmente importante, ya que da fe del gusto polimétrico de Lope de Vega para el teatro.

Evidentemente, no todas las formas fueron utilizadas con la misma frecuencia, de hecho hay algunos casos, como los sonetos o las cuartetos, que solo fueron usados en una ocasión para enmarcar una agnición. En el otro extremo se sitúan los romances y, sobre todo las redondillas, la estrofa que más anagnórisis contiene, casi la mitad de todas las localizadas.

La variedad de estrofas también demuestra que el recurso de la agnición puede encontrarse en cualquier tipo de versificación, pues se adapta fácilmente.

A continuación se propone una tabla en la que se detalla el número de veces y el porcentaje que representa cada estrofa en las 516 anagnórisis de la obra de Lope. Hay que precisar que, cuando una agnición se desarrolla entre dos tipos diferentes de estrofa, se ha contabiliza aquella que, cuantitativamente, es mayor en cómputo versal:

TABLA 9 LA VERSIFICACIÓN		
	Frecuencia	Porcentaje
Redondillas	257	49,8%
Romances	113	21,9%
Endecasílabos sueltos	44	8,5%
Quintillas	42	8,1%
Octavas reales	24	4,6%
Tercetos encadenados	16	3,1%
Décimas	4	0,8%
Tercetos sueltos	2	0,4%
Coplas reales	2	0,4%
Tercetos	2	0,4%
Silvas	2	0,4%
Sextinas	2	0,4%
Pareados	1	0,2%
Sonetos	1	0,2%
Endechas	1	0,2%
Cuartetos	1	0,2%
Canciones	1	0,2%
Liras	1	0,2%
<b>TOTAL</b>	<b>516</b>	<b>100%</b>

Aunque emplea con frecuencia algunos metros más nuevos, como los endecasílabos sueltos o varios tipos de tercetos, la mayor parte de las agniciones aparecen en dos de las formas métricas más tradicionales y conocidas de la literatura española: la redondilla y el romance. Además, la redondilla es la estrofa más empleada por Lope en toda su producción dramática, independientemente de que aparezcan agniciones o no.

En cuanto al tipo de verso, a partir de la recurrencia estrófica se infiere que el octosílabo y el endecasílabo son los metros que más emplea el Fénix para desarrollar las anagnórisis, con destacada preferencia por el primero de ellos, que está presente en algunas de las estrofas más utilizadas, como pueden ser la redondilla, el romance o la quintilla. El arte menor, por tanto, es predominante en la poética lopesca para enmarcar los reconocimientos.

Prefiere Lope, igualmente, la rima asonante frente a la consonante.

## **6.2. La versificación en las etapas de producción de Lope**

El porcentaje de redondillas en la primera etapa creadora del Fénix es aún mayor que el general, el 62,7%, y es una fase en la que no utiliza algunos tipos, como las décimas o las endechas. Llama la atención que los romances solamente los utilice en un 1,2% de los casos.

Esta situación cambia en la etapa del Lope maduro, ya que los romances ocupan un lugar destacado con un 27,6% de ejemplos, una cifra incluso superior a la media de las tres etapas. En esta etapa central el Fénix no emplea, por ejemplo, ni tercetos ni silvas. Hay que destacar la caída en el empleo de las redondillas, estrofa que, en el ecuador de su producción, se sitúa en el 46,8%, un 15,9% menos que en la fase inmediatamente anterior. La redondilla es una estrofa muy tradicional en la literatura española, y por ello, su uso, mucho más sencillo que otros como la quintilla, la décima o la sextina, es mayor en la etapa del Lope joven.

El Lope viejo emplea solamente cuatro tipos de estrofas para desarrollar las anagnórisis, y esta circunstancia es muy llamativa, pues supone un cambio de tendencia brusco en el conjunto de la versificación global. Los romances, las redondillas, las décimas y las silvas son las únicas formas que aparecen en esta fase, con un claro predominio de las dos primeras, que suman el 85,7% de los ejemplos de agnición. En este período, sin embargo, los romances están por encima de las redondillas, ya que aquellos contextualizan el 71,4% de los reconocimientos de la última fase creadora del Fénix, muy por encima del 1,2% de la primera etapa e incluso del 27,6% de la segunda. El uso del romance, pues, implica una proyección

exponencial, superior a la redondilla, aunque esta forma estrófica es más sostenida y lo supera en las dos primeras etapas y en el cómputo general.

## 7. EL LÉXICO

Este apartado se incluye con el fin de completar, a nivel filológico, el procedimiento que emplea Lope de Vega para construir las anagnórisis. El léxico utilizado por el dramaturgo está estrechamente relacionado con los temas y contenidos que se desarrollan en cada agnición. En el conjunto de las obras seleccionadas se han destacado un total de 1609 voces que definen el significado de los reconocimientos y que pueden agruparse en cinco grandes campos semánticos, los cuales, ordenados de mayor a menor frecuencia cuantitativa, son los siguientes:

- La verdad y la mentira: Aparecen voces como *acierto, adivinar, advertir, cierto, confesar, confusión, conocer, descubierto, desengaño, disfraz, disimulo, duda, encubrir, engaño, entender, fingimiento, invención, máscara, mentir, saber, secreto o verdad*, y sus derivados. Las más frecuentes son *engaño, verdad, fingimiento, disfraz, conocer, confesar, descubierto, invención, saber y secreto*.
- El honor y la honra: Se registran términos como *afrenta, agravio, armas, cárcel, castigo, deshonra, honor, honra, infamia, justicia, traición, valor o venganza* y sus derivados. Los más repetidos son *traición y valor*.
- Las relaciones entre personajes: Quedan anotadas con estos y otros vocablos —y sus derivados—: *amante, amigo, casado, celos, enemigo, hábito, perdonar, traje o vestido*, siendo este el más recurrente.
- Los procesos personales: Se reflejan en formas como *asombro, atrevido, aviso, burla, desdicha, locura, muerte o suerte* y sus derivados. *Burla, desdicha y suerte* son los más habituales.
- El recuerdo: A través de términos como *acordarse, creer, ignorar, imaginar u olvidar* y de sus derivados se acerca Lope a este campo, con algunas concomitancias con el de la verdad y la mentira. De ellos, la voz más repetida es *imaginar*.

No se aprecia que el empleo de unos términos u otros en el contexto de una anagnórisis siga patrones en la obra de Lope, de hecho ni siquiera hay diferencias entre unas etapas de la producción del Fénix y otras. Únicamente cabe señalar, como ya se ha explicado, que el autor barroco emplea los vocablos que mejor se vinculan con el tema que refleje cada agnición.



**CAPÍTULO VI**  
**LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU OBJETO**



## 1. DEFINICIÓN

La clasificación de la anagnórisis según su objeto es la división que puede establecerse en el recurso en función de la naturaleza del elemento que se reconozca. Como base de categorización de la técnica de la anagnórisis, el objeto reconocido se erige en el parámetro más rico tipológica y funcionalmente por su variedad y sus posibilidades de aplicación a las particularidades de las comedias.

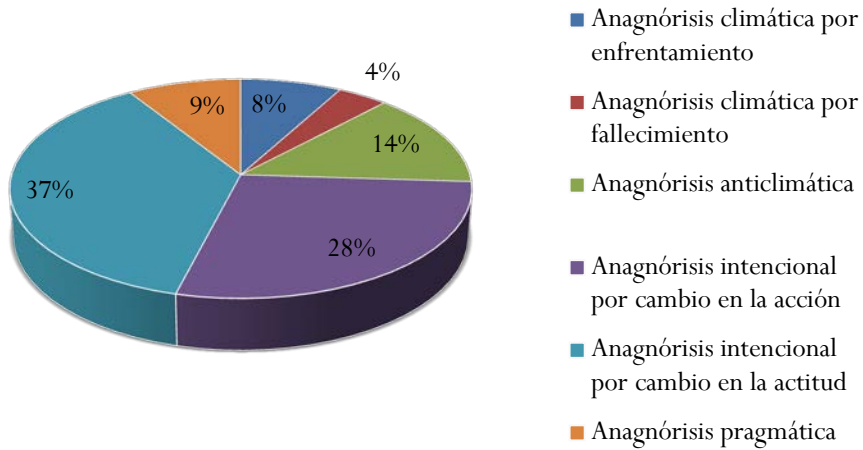
Pueden establecerse varias divisiones operativas en cada una de las clases de anagnórisis señaladas en función de este elemento susceptible de ser reconocido. Mientras que algunos tipos permiten ejemplos prácticos muy concretos, otros son absolutamente contextuales, sin que ello sea sinónimo de vaguedad.

Las agniciones según su objeto son de tres clases: *personal*, *incidental* y *simbólica*. Además, pueden encontrarse modelos híbridos en los que confluye más de un tipo.

El reparto de las anagnórisis no es equitativo, siendo la personal la que más utiliza Lope con 383 casos de los 516 posibles, un total del 74,2%. La agnición incidental está presente en 123 ejemplos, el 23,9%, y la simbólica se encuentra en 10 ocasiones, lo que se corresponde con el 1,9%.

El siguiente gráfico de sectores ofrece una visión global de la frecuencia porcentual de los tipos y subtipos de anagnórisis en función de su objeto:

**GRÁFICO 4**  
**FRECUENCIA PORCENTUAL DE LOS TIPOS DE ANAGNÓRISIS SEGÚN SU OBJETO**



### 1.1. La anagnórisis según el objeto en las etapas de producción de Lope

En las distintas fases de la producción del teatro de Lope de Vega se observa que las anagnórisis personales de identidad son las que predominan, incluso la distancia con respecto al resto de agnición según el objeto aumenta a medida que pasan los años. El resto de agniciones personales se mantienen, aunque es cierto que la de circunstancia disminuye progresivamente. El comportamiento de los reconocimientos incidentales es desigual, pues si bien los de incidente real aumentan en el Lope maduro y decrecen en el viejo, los de incidente fingido bajan ligeramente y, los de incidente futuro, crecen. Las anagnórisis simbólicas se mantienen.

La siguiente tabla recoge los datos exactos:

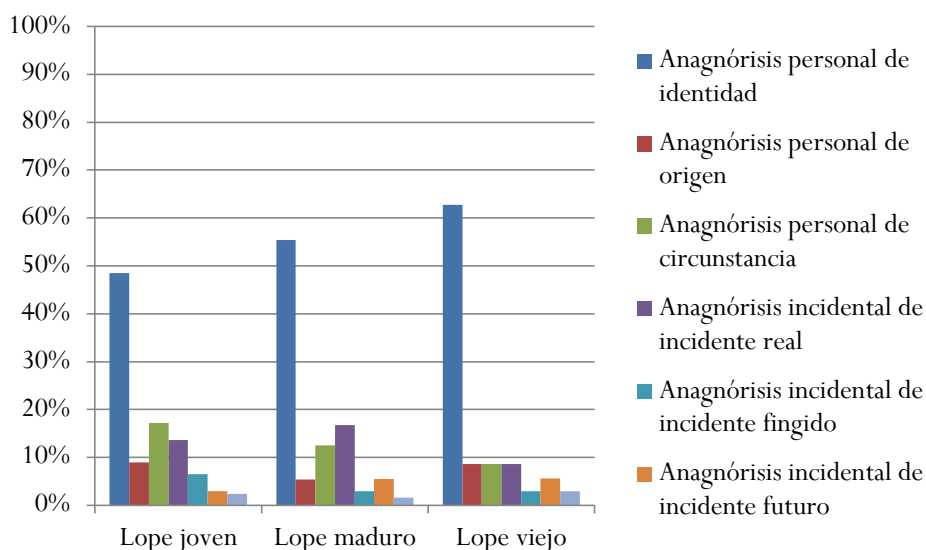
<b>TABLA 10</b>			
<b>LA AGNICIÓN SEGÚN EL OBJETO EN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE</b>			
	<b>Lope joven</b>	<b>Lope maduro</b>	<b>Lope viejo</b>
<b>Anagnórisis personal de identidad</b>	82 (48,5%)	173 (55,4%)	22 (62,8%)
<b>Anagnórisis personal de origen</b>	15 (8,9%)	17 (5,4%)	3 (8,6%)
<b>Anagnórisis personal de circunstancia</b>	29 (17,2%)	39 (12,5%)	3 (8,6%)



Anagnórisis incidental de incidente real	23 (13,6%)	52 (16,7%)	3 (8,6%)
Anagnórisis incidental de incidente fingido	11 (6,5%)	9 (2,9%)	1 (2,9%)
Anagnórisis incidental de incidente futuro	5 (2,9%)	17 (5,5%)	2 (5,6%)
Anagnórisis simbólica	4 (2,4%)	5 (1,6%)	1 (2,9%)
<b>TOTAL</b>	<b>169</b> <b>(100%)</b>	<b>312</b> <b>(100%)</b>	<b>35</b> <b>(100%)</b>

Con los valores precedentes puede construirse el siguiente gráfico:

**GRÁFICO 5**  
**LA AGNICIÓN SEGÚN EL OBJETO EN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**



## 1.2. La anagnórisis según el objeto y su relación con otros parámetros de clasificación

Aunque las distintas bases de clasificación del recurso se estudian separadamente para facilitar su comprensión y análisis, existe la posibilidad de establecer algunas referencias cruzadas entre ellas, de tal manera que pueda observarse que los métodos de categorización no son excluyentes entre sí, además de que los datos que se ofrecen a continuación contribuyen a conocer mejor esas relaciones.

Se presentan, en este punto, dos tablas en las que se puede apreciar la vinculación que existe entre la clasificación de la anagnórisis según su objeto y los otros dos parámetros: el procedimiento (en la TABLA 11) y las consecuencias (en la TABLA 12).

Se ofrecen, cuantitativamente, los datos referentes a cada tipo de agnición según su objeto y su correspondencia con las distintas categorías que conforman las otras dos bases de clasificación:

TABLA 11						
RELACIÓN ENTRE LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU OBJETO Y SU PROCEDIMIENTO						
		Procedimiento				Total
		Verbal (oral)	Verbal (escrita)	No verbal (acciones)	No verbal (símbolos)	
O b j e t o	Personal (identidad)	239	2	24	12	277
	Personal (origen)	34	0	1	0	35
	Personal (circunstancia)	65	3	3	0	71
	Incidental (real)	67	4	6	1	78
	Incidental (fingido)	17	0	4	0	21
	Incidental (futuro)	21	3	0	0	24
	Simbólica	3	1	0	6	10
<b>TOTAL</b>		<b>446</b>	<b>13</b>	<b>38</b>	<b>19</b>	<b>516</b>

TABLA 12  
RELACIÓN ENTRE LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU OBJETO Y SUS CONSECUENCIAS

		Consecuencias						Total
		Climática (enfrentamiento)	Climática (fallecimiento)	Anticlimática	Intencional (acción)	Intencional (actitud)	Pragmática	
O b j e t o	Personal (identidad)	33	9	42	63	112	18	277
	Personal (origen)	1	1	3	11	15	4	35
	Personal (circunstancia)	10	4	8	18	28	3	71
	Incidental (real)	9	5	5	24	30	5	78
	Incidental (fingido)	3	0	3	6	8	1	21
	Incidental (futuro)	4	2	3	6	5	4	24
	Simbólica	0	0	2	0	7	1	10
<b>TOTAL</b>		<b>60</b>	<b>21</b>	<b>66</b>	<b>128</b>	<b>205</b>	<b>36</b>	<b>516</b>

## 2. LA ANAGNÓRISIS PERSONAL

La anagnórisis personal es el mecanismo más utilizado dentro de los objetos de reconocimiento, y es aquel que conlleva el reconocimiento de uno de los personajes de la comedia, generalmente protagonista por su implicación en la obra. Se trata de la clase de agnición más extendida entre la crítica y entre los preceptistas del Siglo de Oro. Para Cascales, por ejemplo, como se ha visto, no parece ha-

ber otras clases de anagnórisis más que las de persona<sup>616</sup>. Sin embargo, ni siquiera Aristóteles postuló tal circunstancia.

Lope recurre con frecuencia a estas anagnórisis en sus primeras obras, quizás porque pueden entenderse como las más sencillas de usar por un autor que aún se encontraba modelando una fórmula teatral renovadora. Lope no va a renunciar a las anagnórisis personales con el paso de los años, pero sí es cierto que su progresivo genio reforzará y complicará la utilización de estas agniciones.

Son de tres tipos: de identidad, de origen y de circunstancia. Las primeras son las más representativas, con 277 casos, el 72,3% de las anagnórisis personales. Hay 35 reconocimientos de origen (el 9,1%) y 71 de circunstancia (el 18,6%).

## **2.1. La anagnórisis personal de identidad**

Se produce cuando tiene lugar el reconocimiento de la verdadera identidad de un personaje. Evidentemente, la identidad objeto debe estar oculta, pero puede manifestarse mediante el desconocimiento, sin más, por parte del personaje destinatario de la anagnórisis o mediante el desconocimiento producido por engaño u ocultación del objeto por sí mismo o por el agente de la anagnórisis. Es decir, un personaje A (destinatario) puede desconocer la verdadera identidad de un personaje B (objeto) porque no la sabe, sin más, o porque el mismo personaje B o un personaje C (agente) se la ocultan o le engañan con una identidad falsa u obviándola.

Puede manifestarse a través de la resolución de una identidad básica, de una identidad no contrastada, de la naturaleza primaria de una identidad, de la solución al disfraz y con relación al autor de un incidente.

### **2.1.1. La identidad básica**

Un elevado número de agniciones, en un porcentaje superior al 30%, se refiere al reconocimiento simple de identidades de personajes que pueden ser manifestadas por distintos procedimientos, esencialmente dos: a través de una conversación o mediante la revelación realizada por el propio personaje que permanecía desconocido u oculto bajo un disfraz o un cambio de nombre, por ejemplo. Estas identidades suelen jugar un papel fundamental en la conformación de los engaños y de las resoluciones de las obras, aunque en algunas ocasiones provocan anagnórisis

<sup>616</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 120.

de escasa relevancia, pero es un reconocimiento al fin y al cabo y debe ser descrito. El público, como en la mayoría de las anagnórisis, conoce la información antes.

En las obras se observa cómo el devenir de la acción permite que se sucedan diversos incidentes, siendo la anagnórisis un mecanismo que también sirve para engarzar dichos incidentes y, en el mejor de los casos, provocarlos como consecuencia de su aparición. Es la agnición de identidades básicas, por tanto, un recurso que, además de servir para conocer quién es un personaje y que ello oriente el final de la comedia o su resolución, acepta ser enlace entre las distintas partes internas de una comedia, configurando su propia naturaleza.

Los personajes que intervienen en estas agniciones pertenecen a dos grandes grupos: los que son objeto de reconocimiento y los que no lo son, pudiendo estos últimos adscribirse a los destinatarios de la anagnórisis o a los confidentes, es decir, a un conjunto de agonistas que pueden aparecer o no —según la obra— y que ya conocen la verdadera identidad del personaje que va a ser reconocido.

Todos los temas de la comedia española del Siglo de Oro pueden participar de las anagnórisis de identidad básica, y ello demuestra la adaptabilidad del recurso a las distintas situaciones de contenido que pueden presentársele. Así, Lope recurre a descubrir a un personaje que forma parte de un triángulo amoroso, pero también a que sea reconocido un antagonista que debe batirse en duelo por un caso de honor, y por supuesto la relación familiar de un hijo perdido que ahora aparece ante su padre. Amor, honor y relaciones paternofiliales son algunos ejemplos de temas que pueden adscribirse a las identidades básicas.

Como en la mayoría de las anagnórisis, se asocian a este tipo los recursos del engaño y de la oposición entre apariencia y realidad, ya que el descubrimiento implica un contraste entre la información previa a la agnición y la que los personajes reciben a través de ella.

No ha de pasar desapercibido que esta clase de agnición personal permite al espectador conocer mejor la naturaleza y los deseos de los personajes que son objeto de reconocimiento, y ello a pesar de que en la mayoría de los casos el auditorio posee la información con anterioridad.

Al final de la tercera jornada de *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, doña Elvira revela su verdadera identidad a todos, aunque el público ya lo sabía. Se había disfrazado de varón y había cambiado su nombre por el de Guzmán para estar cerca de don Beltrán<sup>617</sup>.

<sup>617</sup> Vega Carpio, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, op. cit., p. 364, vv. 3245-3253.



recurso del disfraz, sino que en algunas ocasiones se producen suplantaciones de identidad, esto es, que un personaje se haga pasar por otro de la comedia y, al final, se resuelva el enredo. Astolfo, en *El favor agradecido*<sup>621</sup>, se hace pasar por Celio y, en seguida, la princesa Rosaura le descubre. Destaca el papel de los apartes, pues a través de ellos es la criada de Rosaura la que le dice que no es quien dice ser.

El perspectivismo de Lope permite que el paso del tiempo influya en el envejecimiento de las personas en tanto que personajes y que ello dificulte el reconocimiento de un familiar. El progresivo paso a la senectud es un procedimiento complementario —como lo es el disfraz o el cambio de nombre— al deseo de desconocimiento que el dramaturgo infunde en el que será destinatario de la agnición. Todos estos factores permiten, además, que la anagnórisis sea más potente, pues estos mecanismos refuerzan tanto la ocultación o el engaño como el propio reconocimiento. Al final de *Los donaires de Matico* Belardo dice al conde que él es el hijo que perdió hacía tiempo<sup>622</sup>.

Hay unos reconocimientos de identidad que, además, propician especialmente el desarrollo de temas en las obras. En *Belardo, el furioso*, el protagonista está armado graciosamente y se encuentra de verdad con Nemoroso. Y es *de verdad* porque anteriormente había luchado con otro personaje que le había dicho que era él, pero le había engañado, era Siralbo. En ese primer encuentro Belardo habría vencido a Nemoroso y obtenido camino para conquistar a Jacinta. Pero ahora Belardo descubre la verdadera identidad de Nemoroso (al igual que Jacinta y Nemoroso descubren la identidad de tan quijotesco personaje). Es muy interesante cómo la enajenación mental de Belardo hace que Lope obvие desarrollar en profundidad el equívoco:

*Sale Belardo con las mismas armas y lanza.*

Belardo	¿Está Jacinta aquí?
Jacinta	¿Qué es esto? ¡Cielos!
	¿Quién es esta visión?
Nemoroso	Sin duda alguna, Debe de ser Belardo aqueste mozo.
Jacinta	¿Belardo es éste?
Belardo	Como vengo armado, no soy de aquestos necios conocido.

<sup>621</sup> Vega Carpio, *El favor agradecido*, op. cit., p. 261.

<sup>622</sup> Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, op. cit., p. 239, vv. 2780-2805.

Belardo soy, que por Jacinta vengo,  
que en el campo he vencido a Nemoroso  
y me rindió las armas y la dama.

*Levántase Nemoroso del estrado.*

Nemoroso	Hermano, si estáis loco, en esta casa no suelen entrar locos, sino cuerdos: andá con Dios, que yo soy Nemoroso y el de que vos se ofende, cuerdo o loco, y aun muerto se ofendiera, y aun pintado.
Belardo	¡Traidor! ¿No te maté en el desafío y me dijiste que era mía Jacinta? Ya no hay pedirle besos de paloma. ¡Hoy morirás!
Nemoroso	¡Oh, pesia con el loco! <sup>623</sup>

### 2.1.2. *La identidad no contrastada*

Se ha explicado la posibilidad de revelar identidades verdaderas o falsas (que son verdaderas para el destinatario) una vez que se ha tomado la decisión de recurrir a la anagnórisis. Hay, sin embargo, una tercera posibilidad, la de las identidades no contrastadas, es decir, aquellas que son transmitidas de unos personajes a otros sin que exista certeza sobre su veracidad.

Son unas agniciones que están especialmente ligadas a la rumorología y la murmuración, y por ello colaboran en la generación de expectación, de intriga y de incidentes climáticos que dificulten la resolución de la acción de la comedia.

Los personajes que se prestan a facilitar esta tensión dramática son mentirosos, embaucadores y calculadores, pues de su destreza para fomentar los bisbi-seos depende su éxito y el futuro de otros agonistas, amén del de la propia comedia. No debe, pues, desdeñarse la importancia de este tipo, aunque no es menos cierto que Lope no recurre a ellos con frecuencia, y en la mayoría de los casos se registran ejemplos muy relacionados con los dos grandes temas de la dramaturgia aurisecular: el amor y el honor.

En *La ingratitud vengada*, esta concreción de la anagnórisis personal de identidad está enmarcada en las habladurías. Así, al final de la segunda jornada de esa

<sup>623</sup> Vega Carpio, *Belardo el furioso*, op. cit., p. 514.



obra, Mauricio hace saber a Luciana que se rumorea que ella y Octavio no son primos, como aseguran, sino «amigos» (esto es, amantes). Octavio, que está escondido, sale y lo mata. La anagnórisis implica que Luciana y Octavio se enteran de las identidades sugeridas en las murmuraciones, ya que ambos saben muy bien quiénes son y cuál es la relación que mantienen<sup>624</sup>.

### 2.1.3. La naturaleza primaria de una identidad

Entiéndase *naturaleza primaria* como el grupo clasificatorio al que pertenece una identidad concreta. Esta distinción no está presente en la globalidad de la producción lopesca, pues la inmensa mayoría (casi la totalidad) de los registros de anagnórisis analizados con respecto a las identidades se refieren al descubrimiento de que un personaje sea otro en realidad, bien uno inventado o bien suplantado porque pertenezca a la comedia, bien a través de una agnición simple o con procedimientos complementarios como los disfraces o los cambios de nombre.

Sin embargo, existen unas escasísimas muestras en las que el descubrimiento de la identidad no pasa por conocer concretamente a un personaje, sino por saber su naturaleza, esto es, si es una persona o no. En *Los Tellos de Meneses* se diferencia entre hombre y animal, y el reconocimiento de una u otra colectividad será lo verdaderamente relevante, pues no importa en ese momento qué persona ha sido objeto de un disparo, sino el hecho de que sea una persona. En un ejemplo ya citado de esta obra hay anagnórisis porque se reconoce la especie –no humana– a la que se dispara en una cacería, no la identidad en sí misma, lo que la convierte en uno de los ejemplos más novedosos de la producción lopesca:

Mendo	¡Vive Dios, que has muerto á un hombre!	<i>Dentro.</i>
Tello	¿Qué me dices?	
Mendo	Llega á verle.	<i>Dentro.</i>
Tello	sacalde los dos en brazos.	
	<i>Éntrase Sancho.</i>	
	¡Hay tal desdicha! ¡Hay tal suerte!	
	¿Era cazador acaso?	
Mendo	Hidalgo y noble parece.	<i>Dentro.</i>

<sup>624</sup> Vega Carpio, *La ingratitud vengada*, op. cit., pp. 793-794.

*Escena XIV*

*Mendo y Sancho sacan á don Nuño herido.—Tello.*

Tello	¿Quién sois, caballero?	
Don Nuño		¡Ay cielo!
	Esto mis culpas merecen.—	
	Yo soy...	<i>Muere.</i>
Mendo	Quedóse en «yo soy»; lo demás dijo la muerte. <sup>625</sup>	

En casos como el anterior puede observarse cómo la acción de la comedia se vuelve mucho más intrincada y compleja, ya que una escena de caza de animales se ha tornado en un homicidio involuntario que los personajes deben resolver a partir de ese momento.

Los agonistas que intervienen en el proceso han matado a una persona sin creer que lo fuera, y ello le supone un conflicto moral que se ve reforzado cuando los personajes más cercanos al finado se enteran de lo sucedido, pues manifiestan su tristeza y animadversión hacia un matador ya atormentado introspectivamente.

El tema que preferentemente desarrolla este tipo de incidentes es el del honor, que es consecuencia del homicidio, ya que esos mencionados agonistas cercanos al fallecido se ven en la obligación de reclamar una reparación honrosa del daño que les ha sido causado.

Los contrastes (especialmente los enfrentamientos) y la introspección son los recursos que mejor refuerzan el caso. El segundo de ellos, además, permite al público conocer mejor al personaje que ha matado a otro.

Doctrinalmente, la aparición de este tipo de identidad en el ejemplo descrito persigue que los espectadores conozcan la variabilidad de las circunstancias engañosas y la debilidad del ser humano.

#### **2.1.4. La solución al disfraz**

Un disfraz<sup>626</sup> es, en definitiva, un cambio de identidad, una ocultación de la verdadera naturaleza de un personaje por varios motivos: el deseo de salir de la

<sup>625</sup> Vega Carpio, *Los Tellos de Meneses*, op. cit., p. 516.

<sup>626</sup> Para observar el alcance del procedimiento del disfraz como engaño en la producción lopesca vid. Roso Díaz, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, op. cit.

casa paterna, la necesidad de variar el nivel social para acercarse a otros mundos o evadirse del propio, la voluntad de acercarse a otro personaje que lo rechazaría a nivel amoroso en otro caso, el miedo a ser descubierto como consecuencia de un hecho de honor o de otro suceso derivado del desarrollo de la acción o el simple juego de fingimientos y engaños.

Los hábitos que toman los agonistas para simular su identidad son muy variados: el traje de noble o villano para enmascarar la verdadera clase social a la que pertenece, el de mujer o varón para cambiar de sexo o el de maestro o médico —entre otros— para hacerse pasar como miembro de una profesión que le permita acercarse a otro personaje con fines diversos.

El recurso del disfraz puede ir acompañado de un cambio de nombre, que no siempre está asociado al cambio de sexo, ya que un mismo personaje puede disfrazarse de otro del mismo sexo; incluso un agonista puede adoptar varios disfraces a lo largo de la obra, y cambiar de nombre en todas esas ocasiones. La utilización de la oposición entre apariencia y realidad como recurso complementario es evidente.

El disfraz se sitúa a medio camino entre el engaño y la verdad, pues es un mecanismo para confundir al público o, generalmente, a otros personajes y, cuando se resuelve, llega la anagnórisis.

Las revelaciones de disfraces de mujer vestida de hombre son las más numerosas en las comedias de Lope, además de ser un recurso muy típico en la dramaturgia aurisecular. En *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, Alhama se enfrenta a Tarfe, cumpliendo la palabra que este le dio a Alhama (mujer vestida de moro) al principio de la jornada. Tarfe le da un solo golpe y cae al suelo, momento en el que Leocán, que está presente, informa a Tarfe de la verdadera identidad de Alhama, una dama a la que en el pasado (prehistoria de la comedia) dio palabra de esposo. Alhama se queja de que no cumplió su promesa y sí la palabra de batirse. Tarfe se arrepiente, pone su vida en manos de Alhama y, al final, se casan<sup>627</sup>.

Otro interesante ejemplo se registra en *Más pueden celos que amor*: tras estar toda la comedia disfrazada de varón haciéndose llamar conde Enrique de Mendoza, Octavia de Navarra revela su identidad a todos los personajes, incluido el conde de Ribadeo, quien será su esposo y por el que, debido a los celos de un posible matrimonio con Leonor de Alansón, se disfrazó. Al final el príncipe Carlos de Francia les concede el título de duques de Monpensier<sup>628</sup>.

<sup>627</sup> Vega Carpio, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>628</sup> Vega Carpio, *Más pueden celos que amor*, op. cit., pp. 579-580.

Con mucha menos frecuencia y carácter episódico se producen los descubrimientos de hombres vestidos de mujeres, pero existen, como el que aparece en *El acero de Madrid*, donde Beltrán, que está disfrazado de mujer porque necesitaba huir de prisión, se descubre ante Lisardo, Marcela y Riselo, que no lo habían conocido<sup>629</sup>.

En *La discreta enamorada*, Hernando revela a Fenisa que Estefanía era el nombre que utilizaba él mismo cuando, acompañando a su señor, Lucindo, vestido de mujer, tramó el enredo que Fenisa había interpretado como real, y, por ello, estaba celosa<sup>630</sup>.

Existe también la posibilidad de que un hombre se disfrace de un personaje masculino, conservando su sexo pero mudando el nombre y el hábito. Es el caso de *El molino*, donde además se produce un disfraz que conlleva una modificación del estado social del personaje, que pasa de la nobleza a la villanía. El conde va disfrazado de labrador, villano y molinero a visitar a la hija del propietario del molino, la duquesa. Además, se hace llamar Martín. Después de un momento, el conde desvela su identidad a la duquesa<sup>631</sup>.

En *El poder vencido y amor premiado* también se encuentra un ejemplo de varón disfrazado de varón, pero se trata, además, de una suplantación de identidad, ya que el criado Colín, que estaba disfrazado de su amo el conde Fabio por indicación suya para no casarse con Estela, hermana del duque Alejandro, confiesa la invención y su finalidad<sup>632</sup>.

En el caso femenino por supuesto que, igualmente, se producen disfraces sin cambio de sexo, como es el localizado en *Las ferias de Madrid*, donde además se produce una anagnórisis múltiple en ese sentido, pues son varios personajes femeninos los que revelan sus disfraces. Eufrasia y Teodora descubren su verdadera identidad a Alberto y a Isidro, respectivamente. Desde el comienzo de la obra se había producido la siguiente situación: Alberto y su lacayo Isidro están en escena y, el primero, intenta cortejar a una dama desconocida que en realidad es Eufrasia, su mujer, aunque él no lo sabe. Eufrasia está disfrazada, como su criada Teodora, quien dice a Isidro que se llama Clara en el verso 362. Habiendo entrado en juego los recursos del disfraz y del cambio de nombre, al final de la jornada, cuando Alberto está criticando a su mujer, se descubren las identidades<sup>633</sup>.

<sup>629</sup> Vega Carpio, *El acero de Madrid*, op. cit., p. 456, vv. 3090-3093.

<sup>630</sup> Vega Carpio, *La discreta enamorada*, op. cit., pp. 964-965.

<sup>631</sup> Vega Carpio, *El molino*, op. cit., p. 1616, vv. 1546-1557.

<sup>632</sup> Vega Carpio, *El poder vencido y amor premiado*, op. cit., p. 1782, vv. 3228-3234.

<sup>633</sup> Vega Carpio, *Las ferias de Madrid*, op. cit., pp. 1865-1866, vv. 978-1011.

En la comedia de *Los muertos vivos* se produce el descubrimiento de un personaje femenino que había ocultado su identidad sin mudar de sexo ni cambiar de nombre, pero sí había complementado su engaño con un disfraz de rústica que posibilitaba un aumento de la ignorancia. Así, Roseliano y Flaminia (disfrazada de pastora) están hablando y, cuando pasa un tiempo, se reconocen mutuamente<sup>634</sup>.

En el caso de los disfraces profesionales, que permiten a quien lo lleva acercarse a un personaje al que no tendría acceso de otra forma, se ha registrado un cumplido ejemplo en *El maestro de danzar*, donde Aldemaro está disfrazado de maestro de danzar para acercarse a Florela (incluso ha cambiado su nombre por el de Alberto) y se encuentra en la casa de esta con otro personaje, Bandalino, que le confiesa que está enamorado de Florela, formando, pues, un triángulo amoroso en el que se observan algunas notas celestinescas:

Bandalino	Pues, maestro Alberto,	730
	desde este punto os advierto	
	que a Florela adoro y amo. <sup>635</sup>	732

El público sabe de la verdadera naturaleza del personaje disfrazado, pero incluso se produce otra agnición: la formación de un triángulo amoroso. El personaje en traje de maestro accede a esta información porque está disfrazado.

Beltrán, criado de Lisardo en *El acero de Madrid* que se hace pasar por médico para prescribir a Belisa, enamorada de su amo, paseos por Madrid en los que pueda reunirse con su amado, es descubierto por Teodora, la tía de Belisa, que también advierte sus intenciones<sup>636</sup>. Junto al del maestro, el del médico es el oficio más empleado como disfraz profesional para acercarse a determinados personajes con intenciones varias, y se trata, como se observa, de profesiones respetadas socialmente y que requieren preparación intelectual, cuya carencia en los disfrazados anota puntos cómicos en las obras.

### 2.1.5. *El autor de un incidente*

Conocer la identidad de un personaje que genera situaciones de tensión es, en numerosas ocasiones, un punto de inflexión en la obra, y de ahí su importancia,

<sup>634</sup> Vega Carpio, *Los muertos vivos*, op. cit., p. 695.

<sup>635</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., p. 119, vv. 730-732.

<sup>636</sup> Vega Carpio, *El acero de Madrid*, op. cit., p. 369, vv. 1278-1283.

pues puede implicar que la propia acción de la pieza varíe, aunque la consecuencia más frecuente es el cambio de actitud de los personajes destinatarios de las anagnórisis hacia los agonistas cuyas identidades son reveladas.

En la mayoría de las ocasiones, los autores de incidentes son personajes principales —aunque no lleguen a ser protagonistas—, pues son los que tienen la facultad de orientar la acción en un sentido o en otro.

Los temas del amor y del honor ponen especialmente en guardia a los personajes de las comedias, y por ello son destacables las anagnórisis que se producen en relación con el reconocimiento de la identidad de un agonista que ha llevado a cabo un incidente teatral de excepcional relevancia. Este es, generalmente, climático, ya que introduce una importante carga de efectividad dramática relacionada con dichos temas o contenidos.

Entran en juego, por tanto, recursos como el de las oposiciones binarias y los enfrentamientos duales o múltiples —contrastes, al fin y al cabo— que posibilitan que el público caracterice y clasifique los personajes en función de su papel positivo o negativo en el conflicto principal de la comedia, y de ahí la relevancia doctrinal de este tipo de anagnórisis personal de identidad. Los enfrentamientos, las muertes y las deshonras están en la base de estos mecanismos compositivos.

En *El verdadero amante* se asiste al reconocimiento de la verdadera identidad del personaje autor de una muerte previa: Coridón explica lo que realmente sucedió con la muerte del marido de Amaranta, afirmando que fue ella la que les indicó a Menalca y a él que dijeran que Jacinto lo había envenenado. Jacinto, por tanto, había confesado anteriormente algo que no era cierto («Yo soy aquel Jacinto desdichado/que a Doristo maté con el veneno»<sup>637</sup>). Para darle lo que le quitó, se iba a casar a Jacinto con Amaranta, pero, conocida la verdad, Jacinto quedó con Belarda y Amaranta con Menalca, los dos engañadores. Se planea la boda de Coridón con la hija del Alcalde 1.º —que se celebraría en la posthistoria de la comedia—, y también le daría su hacienda. Como se ve, hay un final con peripecia provocado por la nueva situación de descubrimiento de la verdad o anagnórisis, con impartición de justicia en premios y castigos a través de las bodas<sup>638</sup>.

Un ejemplo similar es el que registra *El molino*. En esta comedia también se produce la revelación de la identidad de un asesino, aunque la diferencia con respecto al caso anterior es que en este momento se trata de un engaño consciente. Pese a ello, independientemente de que tanto el personaje revelador como el público conozcan la verdad, la anagnórisis en sí misma es un descubrimiento de la

<sup>637</sup> Vega Carpio, *El verdadero amante*, op. cit., p. 170.

<sup>638</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

verdad para el destinatario de la agnición, que toma la información como verdadera. En esta obra, pues, Rufino informa al rey —y está mintiendo— de que el príncipe ha matado al conde<sup>639</sup>.

A nivel de otros conflictos o enfrentamientos, *La reina Juana de Nápoles* contiene un ejemplo muy elocuente: Matías lee una carta, firmada presuntamente por Ludovico, en la que entrega Nápoles al rey de Francia. Más tarde el conde Antonio asumirá que él falsificó la firma de Ludovico<sup>640</sup>. Se trata, pues, de la revelación de una autoría de una carta que siembra la discordia y que cultiva la deslealtad. El procedimiento de la carta como soporte simbólico para transmitir noticias es muy recurrente en distintos momentos de la historia literaria, y también en la comedia barroca; sin embargo, el hecho de reconocer al personaje que redacta una carta por su caligrafía —por ejemplo— y no los sucesos revelados por el propio documento, confirman la sutileza compositiva de Lope de Vega.

El anterior no es un ejemplo aislado, ya que el caudillo moro Almanzor habla, en *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, con Gonzalo Bustos, padre de los infantes de Lara y del protagonista, Mudarra. En un momento determinado, Almanzor le dice que alguien le ha escrito pidiéndole la muerte de Bustos, quien rápidamente reconoce a su cuñado, Ruy Velázquez, como autor de la misiva<sup>641</sup>.

## 2.2. La anagnórisis personal de origen

La anagnórisis personal de origen, que puede comprender una anagnórisis de identidad en su interior —reflejando, así, un desconocimiento mayor sobre el objeto—, es la que descubre la procedencia de un personaje, generalmente familiar (incluyendo la descendencia real o nobiliaria); aunque también puede referirse a la naturaleza social, económica y laboral del agonista, entre otros casos.

Puede reconocerse un origen social básico o los estratos de realeza, nobleza, hidalguía o villanía de un personaje.

### 2.2.1. El origen social básico

Una de las más especiales circunstancias que definen la construcción de un personaje en la comedia barroca es su procedencia social, ya que en el desarrollo

<sup>639</sup> Vega Carpio, *El molino*, op. cit., p. 1628, vv. 1907-1921.

<sup>640</sup> Vega Carpio, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., pp. 984-985, vv. 2072-2078.

<sup>641</sup> Vega Carpio, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, op. cit., pp. 134-135, vv. 1031-1041.

de algunos temas tan importantes como el del honor o el de los matrimonios desiguales desempeña una función clave la extracción social del agonista, su procedencia, su origen.

Esencialmente se ha entendido, para este trabajo, que el origen social se refiere a la naturaleza de los personajes en relación con su nacimiento y la división de la sociedad en distintas clases o estados bien definidos. Así, la realeza, la nobleza, la hidalguía o la villanía (entendida como colectivo habitante en las villas) son las procedencias sociales que tienen una mayor implicación con el recurso de la anagnórisis.

La burguesía como grupo que vive en los burgos no está desarrollada a nivel de la agnición en las comedias seleccionadas; por otro lado, su concepción como masa con un poder adquisitivo elevado supone una circunstancia personal y no un estado en sí mismo.

Las profesiones y oficios también son entendidos como circunstancias, y por ello el clero como grupo pertenecería al tercer tipo de anagnórisis que se ha señalado, aunque Lope tampoco se dedica especialmente a situar agniciones en este sentido.

Estos reconocimientos comportan, pues, un descubrimiento de la verdadera procedencia de un personaje en relación con su nacimiento y con la posición que ocupa en la sociedad. La participación en el desarrollo de los temas que se han expresado —amor y honor— supone que, en el momento en que se produce la anagnórisis, la acción varía, a veces sustancialmente, ya que el descubrimiento del verdadero origen social de un agonista suele conllevar incidentes o procesos tan destacados y resolutivos como unas bodas finales. Para ello se asumen algunos de los recursos más empleados en las agniciones, como la oposición entre apariencia y realidad y el engaño.

El protagonista de *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, el propio Mudarra, descubre a Lope, criado de Ruy Velázquez, cuál es su verdadero origen familiar<sup>642</sup>.

### 2.2.2. La realeza

Descubrir que un personaje es el rey o pariente del rey es muy habitual en las comedias del Fénix. Cuando se produce la revelación del propio monarca puede entenderse una anagnórisis personal de identidad porque el rey es una persona con

<sup>642</sup> Vega Carpio, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, op. cit., pp. 190-191, vv. 2449-2455.



identidad propia en sí misma, independientemente de que se conozca su nombre o no.

Saber que determinado agonista es familiar de un rey o que es un príncipe y ello implica un ascenso social que permite, por ejemplo, un matrimonio, es una anagnórisis personal de origen porque lo que se descubre es la procedencia social, la circunstancia verdaderamente importante para el desarrollo de la acción.

Los personajes que asisten a la revelación suelen mostrarse muy sorprendidos y expresan la excepcionalidad del caso justo antes de ponerse al servicio del monarca descubierto y, además, disculparse ante él por no haberlo reconocido con anterioridad.

Además del amor y del honor, es frecuente que Lope aplique una anagnórisis personal de origen asociado a la realeza con asuntos costumbristas como la caza, el paseo o el hospedaje; el personaje encubierto llega ocultando su estado y es tratado como un agonista del pueblo llano, lo que le permite asistir a todo ese tipo de escenas simples y costumbristas alejadas del oficio palaciego y de las tareas de gobernante.

Al final de *El príncipe inocente* se descubre que Torcato es príncipe y hereda Dacia y Frigia, pues no fue matado por su hermano el príncipe Alejandro, sino que lo echó en una cesta y fue criado como rústico. Alejandro casa con Hipólita, hija del duque de Cleves. Primero se enteran todos y luego se entera Torcato<sup>643</sup>.

En *El villano en su rincón* el rey de Francia se ve con Juan Labrador, un villano que era leal al monarca pero que no deseaba estar con él ni salir de su pueblo. Una vez alojó al rey sin saberlo, pues iba disfrazado de alcalde. Ahora, Juan Labrador reconoce en el rey a aquel fingido alcalde<sup>644</sup>.

### 2.2.3. La nobleza

Descubrir por agnición que una persona es, en realidad, conde, marqués o duque, o heredero de un título nobiliario de un reino, es una situación que se produce cuantitativamente en un mayor número de ocasiones que el descubrimiento de un miembro de una familia real.

En numerosos ejemplos se asiste al recurso complementario del disfraz como medio para ocultar la identidad y poder esconder la verdadera ascendencia noble o pertenencia a dicho estado para librarse, así, de determinadas situaciones

<sup>643</sup> Vega Carpio, *El príncipe inocente*, op. cit., pp. 139-140.

<sup>644</sup> Vega Carpio, *El villano, en su rincón*, op. cit., p. 176, vv. 2808-2811.



Los hidalgos defendían su posición y los hechos o circunstancias que les llevaron a ella, y esto no implica que siempre se produjeran con vehemencia o arrogancia, sino que podían aceptar su situación pero, a la vez, reclamar sus derechos y privilegios tradicionales, reducidos por su inestabilidad.

Al igual que en el estado noble, las anagnórisis de hidalguía se producen en torno al tema amoroso, que aparece asociado a la honra por el orgullo de clase.

En *Jorge Toledano* se registra un ejemplo muy ilustrativo y paradigmático: el protagonista revela su verdadero origen familiar de que, aunque es pobre, es hidalgo, por lo que podría casarse con Laudomia (de quien anteriormente dijo que estaba enamorado)<sup>647</sup>.

Al final de *La venganza venturosa* se reúnen los personajes principales y el marqués de Lusiñano advierte que su secretario Felipe es en realidad Lisardo, hermano de Felipa, esa dama a la que dio fingida palabra de matrimonio. Lisardo argumenta que no engañó acerca de su hidalguía:

Marqués	¿Qué es esto? ¡Oh, gente traidora! ¡Oh, secretario fingido! ¿Quién eres?	3207
Lisardo	¿Qué te alborotas? [...]	3209
Marqués	¿Pues no tengo de quejarme de este engaño?	3218
Lisardo	Injusta cosa; dije que era un pobre hidalgo.	
Marqués	Es verdad.	
Lisardo	Luego fue toda mi relación verdadera, y no sé de qué te asombras. <sup>648</sup>	3223

### 2.2.5. *La villanía*

Como en otras categorías sociales, el pueblo llano también tiene la posibilidad de descubrir su estado, y el mecanismo más utilizado para ello es la solución de un disfraz de dama noble o señor principal que oculta verdaderamente una posición de villano.

<sup>647</sup> Vega Carpio, *Jorge toledano*, op. cit., p. 250.

<sup>648</sup> Vega Carpio, *La venganza venturosa*, op. cit., p. 351, vv. 3207-3223.

La utilización del hábito de nobleza suele ser episódica, ya que es empleado para un momento concreto de la obra o para desarrollar un incidente determinado, aunque ello suponga una mayor extensión en número de versos en la comedia. Sin embargo, un villano disfrazado de noble que posteriormente resuelve su verdadero estado es menos frecuente que el caso contrario, esto es, que un noble se disfrace de labrador o de villano para ocultar su estado.

Una vez resueltas estas anagnórisis pueden darse dos situaciones: la vuelta al estado villano del personaje que había mudado su estado o la concesión de alguna gracia socioeconómica que permita al interesado afirmar un ligerísimo ascenso social que solo en un caso de todos los registrados se verá cristalizado en la asunción de un título nobiliario por herencia.

En *El villano en su rincón* la protagonista Lisarda, villana, se viste como dama y llama la atención de otros personajes, que sospechan sobre su baja condición social a pesar de los vestidos. Ello lo confirman Marín y Finardo al mariscal Otón, que se había prendado de ella<sup>649</sup>.

El caso de *El caballero de Illescas* es singular. Al principio de la tercera jornada, Juan Tomás revela a Octavia que en realidad no es noble, sino villano, y que el cambio de nombre por don Juan de la Tierra también es falso. Le cuenta su verdadera historia<sup>650</sup>; incluso, posteriormente, unos labradores dan información al conde Antonio, a Leonelo y a Celio y ellos infieren que no existe ningún don Juan de la Tierra, noble, en Illescas, y sí un Juan Tomás, villano<sup>651</sup>. Sin embargo, al final de la comedia, Pedro Tomás revela que en realidad no es el padre de Juan Tomás, sino que este es hijo de un caballero napolitano que servía al rey Enrique. El conde Antonio, que está presente, dice ser hermano de ese servidor real y reconoce en Juan Tomás a su sobrino y, ahora, por matrimonio con Octavia —su hija—, yerno. Se produce un ascenso social del protagonista, que pasa de villano labrador a caballero noble con hacienda, rentas (incluso los reyes le dan dinero) y un escudo de armas otorgado por el rey Fernando, además del futuro matrimonio con su prima, que se celebraría gracias a una dispensa papal y con los reyes como padrinos<sup>652</sup>. Independientemente de que al final de la obra se promueva un ascenso social, las primeras anagnórisis reflejan que el objeto es el descubrimiento de la villanía, entendida como verdad en ese momento de la comedia, aunque *a posteriori* puede inferirse que la actitud de Pedro Tomás era la de ocultación de la realidad.

<sup>649</sup> Vega Carpio, *El villano, en su rincón*, op. cit., p. 107, vv. 253-268.

<sup>650</sup> Vega Carpio, *El caballero de Illescas*, op. cit., p. 177.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>652</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

## **2.3. La anagnórisis personal de circunstancia**

Más allá de la identidad y de los orígenes, este tipo de agnición personal promueve el reconocimiento del resto de circunstancias personales y aun sociales que confluyen en un personaje, es decir, la situación pasada, presente o futura que va a afectar a alguno de los agonistas.

A través de esta anagnórisis se descubre la circunstancia vital de un personaje, la circunstancia relacional, una cualidad personal, su capacidad o la confesión religiosa.

### **2.3.1. La circunstancia vital**

La casuística que aparece en este grupo es especialmente variada, aunque todos los tipos tienen en común que responden a distintos momentos que pueden producirse en el desarrollo de la vida de las personas desde una perspectiva natural o biológica. Son unos procesos episódicos o pasajeros cuya resolución –también ocultación o desconocimiento– es importante para la acción de la comedia.

Las circunstancias que se describen pueden englobarse en el nivel físico o en el psíquico. Las primeras son aquellas que tienen repercusión en el propio cuerpo del personaje que cuenta con dicha circunstancia o especialidad, mientras que las segundas son las que influyen de manera decisiva en su intelecto. Unas y otras admiten, como en otros casos, que el reconocimiento se produzca de una verdad que permanece oculta o ignota o de una mentira que es revelada como verdad –y entendida por el destinatario de la agnición como tal– aunque el personaje que la desencadene y otros, incluso el público, conozcan la verdad.

Los temas de las relaciones familiares, amistosas y amorosas son los que tienen más desarrollo con este tipo de anagnórisis.

#### **a) La circunstancia vital física**

##### **a.1) La vida**

La primera situación relacionada con el devenir vital de los personajes y que puede ser objeto de reconocimiento es la propia vida y su oposición a la muerte en el agonista en cuestión. En algunos casos se observa cómo determinados personajes están convencidos de que otro agonista está vivo o muerto, cuando en

realidad es al contrario de lo que piensan, y ello es revelado en el momento elegido por Lope para cambiar el rumbo de la acción. Son más frecuentes las anagnórisis que contemplan la posibilidad de que un personaje creído muerto esté, en realidad, vivo.

Julia, protagonista de *Castelvines y Monteses*, revela que en realidad no está muerta. Había vivido durante un tiempo junto a Roselo, ambos en hábitos de labradores —ella incluso cambió su nombre por el de Marcela—, hasta que remitiera la tensión entre las dos familias enemigas<sup>653</sup>.

Se producen varias anagnórisis encadenadas al final de *El valor de las mujeres*: se descubre que Otavia está viva, Lucrecia confiesa que ella urdió el engaño y la infamia contra su hermana y Lisarda revela su identidad<sup>654</sup>. En esta comedia el personaje de Lisarda cambia dos veces de nombre para desdoblarse en otros agonistas: Enrique de Sajonia y Valor.

#### a.2) La muerte

En cuanto al descubrimiento de que un personaje en realidad ha fallecido cabe afirmar existen algunos casos, aunque menos, en número, que los referidos al hecho contrario. Así, en *El casamiento en la muerte*, Bernardo salva al rey Alfonso de un oso y le concede definitivamente la gracia de ir a buscar a su padre a prisión y dejarlo libre. Cuando Bernardo llega observa el nuevo estado de su padre: está muerto. Cumple una función primordial la puesta en escena, tal y como es descrita en la acotación precedente:

*Descubren una cortina y ve Bernardo el  
conde muerto sentado en una silla.*

Bernardo	Padre y señor, padre mío, lágrimas de alegre envío a vuestros pies, padre amado. <sup>655</sup>	2586  2588
----------	---	------------------

Justo después, doña Jimena, madre de Bernardo, es llevada por este ante el cadáver de su padre.

<sup>653</sup> Vega Carpio, *Castelvines y Monteses*, op. cit., p. 135.

<sup>654</sup> Vega Carpio, *El valor de las mujeres*, op. cit., p. 152.

<sup>655</sup> Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, op. cit., p. 1250, vv. 2586-2588.

a.3) El embarazo

Otra circunstancia vital que participa de la anagnórisis es la del embarazo. Evidentemente se trata de un proceso muy importante en la vida de las personas, pero es que, además, en el caso de la realeza, se convierte en una cuestión primordial que permite, por su propia naturaleza, reforzar la monarquía y asegurar una descendencia para los reyes. No es, por tanto, un asunto baladí. Y así se encuentra descrito en *El primer rey de Castilla*, donde doña Sancha manifiesta que está embarazada y toma un papel para comunicárselo a su esposo, el rey Fernando I de León y conde de Castilla<sup>656</sup>.

Existe la posibilidad de que, además de revelar el hecho de haberse quedado embarazada, una dama revele que incluso ya ha dado a luz. Al final de *La fuerza lastimosa* Isabela dice a todos –incluido el público– que la noche en que fue deshonrada quedó embarazada y, después, dio a luz a una niña. El rey de Irlanda da esa niña en matrimonio a don Juan, hijo de los condes Enrique e Isabela, y quedan como herederos del trono irlandés:

Dionisia	Ya que todo se declara, de aquella noche parí una niña.	3526
Celinda	Yo lo vi, que es vuestro retrato y cara.	
Rey	Ésa quiero yo que sea para don Juan, y que herede a Irlanda. <sup>657</sup>	3532

**b) La circunstancia vital psíquica**

Como se ha explicado, también puede concurrir en un personaje una serie de circunstancias relacionadas con la vertiente psíquica, es decir, con aquellas particularidades mentales de un agonista que están ligadas a su participación en el desarrollo de la acción de la comedia. No se trata de unas características intrascendentes, sino que la revelación de la verdad a nivel de estado psíquico conlleva el descubrimiento de unas especificidades que provocan, en sí mismas, unas pautas de comportamiento especialmente relevantes para la obra.

<sup>656</sup> Vega Carpio, *El primer rey de Castilla*, op. cit., p. 370.

<sup>657</sup> Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, op. cit., p. 219, vv. 3526-3532.

Aparece un ejemplo paradigmático en *La dama boba*, donde Leandro se encuentra con Liseo, prometido de Finea, y le revela que esta es muy simple a nivel de entendimiento, y que, sin embargo, su hermana Nise es muy sabia, pero que las dotes de una y otra, para compensar, también son desiguales: es muy superior la de Finea. Con todo, Liseo empezará a interesarse por Nise<sup>658</sup>.

Igualmente, es posible que se produzca la revelación incierta de un estado mental, ya que la locura fingida o la enajenación también permite llevar a cabo actitudes excepcionales que de otro modo no serían plausibles. Además, si el público está totalmente al corriente de la información verdadera, los personajes engañadores tendrán la capacidad de generar escenas de confusión y de comicidad.

En *El cuerdo loco* el príncipe revela a Lucinda, en apartes, que no está loco, pues ha sido una treta para evitar que los traidores Dinardo y Rosania le echen del trono. La revelación se tornará en general más adelante, cuando el príncipe se quita la máscara ante los traidores, que ya están coronados, y se descubre a sí mismo y a su cordura (pues fingió estar loco como consecuencia de la ingesta de un veneno)<sup>659</sup>.

### **c) La circunstancia vital física y psíquica**

Excepcionalmente puede encontrarse algún caso de anagnórisis personal de circunstancia vital en la que se conciten las perspectivas física y psíquica. En *El príncipe melancólico* Rosilena se ve con el príncipe y descubre que su mal vivir es un invento. El desorden emocional que sufría la dama y sus inseguridades estaban provocados por el desconocimiento sobre el verdadero estado de salud del galán; cuando recibe la información correspondiente, mejora de su trágica existencia. El público sabe toda la verdad desde el comienzo de los engaños, a comienzos de la segunda jornada, gracias a los apartes<sup>660</sup>.

### **d) La circunstancia vital social: el estado civil**

Los estados civiles de los personajes también pertenecen a una circunstancia vital que puede ser ocultada o descubierta. No se han registrado ejemplos de soltería, separación o viudedad relacionados con el recurso de la anagnórisis, y sí

<sup>658</sup> Vega Carpio, *La dama boba*, op. cit., p. 1331, vv. 121-151.

<sup>659</sup> Vega Carpio, *El cuerdo loco*, op. cit., p. 860.

<sup>660</sup> Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, op. cit., p. 348.



varios vinculados al matrimonio. El hecho de estar o no casado se erige en una situación que se puede o debe ocultar o revelar para permitir o dificultar que determinados personajes participen en una relación amorosa. Como en otras ocasiones, también es susceptible de vincularse a una agnición que revele la verdad o una mentira entendida como verdad.

En *La bella malmaridada*, Lisbella revela al conde Cipión que está casada con el hombre que se marchaba de escena, Leonardo, quien acababa de intentar cortejarla a pesar de que está encubierta su identidad (algo similar a lo que sucede en *Las ferias de Madrid*). En realidad es la única revelación, es decir, la verdadera identidad de Lisbella (que se hace llamar Leonor) solamente la conocen el público, Cipión y su criado, Mauricio. El marido de Lisbella no lo sabrá, situación distinta a la que se encuentra en *Las ferias de Madrid*<sup>661</sup>.

Octavio, al final de *La ingratitud vengada*, descubre que su otra amante (al principio de la tercera jornada también se enteró de que una amante suya se había casado) también ha contraído matrimonio. Se lo dice uno de los pajes del propio Octavio, quien va muy mal vestido y tiene que presentarse para que le reconozcan: son dos anagnórisis relacionadas, y una consecuencia de la otra<sup>662</sup>.

*El desposorio encubierto* ofrece un ejemplo de revelación de un estado matrimonial fingido. Lupercio miente a Leandro y le dice que su mujer (a quien Leandro requiebra en amores) es la esposa de Feliciano, y se disculpa ante él<sup>663</sup>.

En *Belardo, el furioso*, Pinardo dice al protagonista —que ha estado un tiempo desaparecido— que Jacinta, su amada, se ha casado con Nemoroso, y es mentira. Belardo, enfurece<sup>664</sup>.

### 2.3.2. La circunstancia relacional

La acción de una comedia puede variar en función de las intenciones o las actitudes de sus personajes. El reconocimiento de los propósitos de los agonistas en relación a cómo desarrollan su discurrir por la obra actuando junto con otros personajes es el objeto de las circunstancias relacionales. Estas requieren, indispensablemente, que el agonista del que se conocen las intenciones o modos de actuar se relacione con otro. La acción, pues, por influencia de este tipo de personajes, pue-

<sup>661</sup> Vega Carpio, *La bella malmaridada*, op. cit., p. 1210, vv. 449-454.

<sup>662</sup> Vega Carpio, *La ingratitud vengada*, op. cit., pp. 821-822.

<sup>663</sup> Vega Carpio, *El desposorio encubierto*, op. cit., pp. 889-890, vv. 2755-2760.

<sup>664</sup> Vega Carpio, *Belardo el furioso*, op. cit., p. 497.

de tornarse climática o anticlimática, aunque en este caso predomina el primer tipo.

Estos personajes suelen ser fríos y calculadores, generalmente son principales y poseen algún criado a modo de confidente, aunque también el público se erige en testigo de los planes que traza. Hay ejemplos de anagnórisis relacionales tanto de galanes como de damas, si bien es cierto que, a nivel prototípico, podría entenderse como una característica propia de los galanes, más preocupados de su honra que de su honor personal, aceptando la tradicional distinción entre ambos conceptos.

En cualquier caso, se trata de agniciones que suelen estar vinculadas a los temas del ascenso social, del honor y del amor, y ello también está estrechamente relacionado con la propia naturaleza positiva o negativa (climática o anticlimática) de las intenciones objeto de reconocimiento.

La perspectiva múltiple, el contraste y la prolepsis están entre los recursos con aplicación dramática que refuerzan estas anagnórisis.

### **a) La intención relacional de amor**

Evidentemente están relacionadas con el tema del amor en sus distintas realizaciones, pero la concreción de la anagnórisis puede ser positiva (si un personaje ama a otro) o negativa (si no lo ama), puede expresarse a través del propio interesado o de sus confidentes o pueden ser falsas. A continuación se proponen ejemplos de ello.

Las intenciones amorosas serán positivas cuando verdaderamente se desarrolle que un personaje quiere cortejar a otro. Es lo que sucede en *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* cuando, en un momento determinado, están hablando el príncipe Ardenio y la princesa de Tebas, Délbora. Se trata de una conversación de amor, que el otro príncipe, Jelando, escucha escondido. Teniendo en cuenta que se trata de un triángulo amoroso, Jelando al final sale (estaba hablando en apartes)<sup>665</sup>.

En *La escolástica celosa*, Cardenio hace saber a su oponente amoroso, Vireno, que ya no desea requebrar amores a Julia<sup>666</sup>. Es un ejemplo de reconocimiento de intención amorosa negativa, es decir, aquella que se pone en práctica cuando un personaje no pretende a otro.

<sup>665</sup> Vega Carpio, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, op. cit., pp. 751-752.

<sup>666</sup> Vega Carpio, *La escolástica celosa*, op. cit., p. 1328, vv. 964-968.

En *Servir a señor discreto* se recoge un caso de revelación de intenciones amorosas, aunque un personaje no revela sus propios sentimientos, sino que Lope se sirve de la pareja de criados para concretar y expresar los propósitos de los amos. En concreto, el criado Girón, disfrazado de poeta, revela a su homónima Elvira que su amo don Pedro de Ibar pretende a doña Leonor, y le pide que interceda por él dando unos regalos a su señora<sup>667</sup>.

*El perseguido* es una comedia rica en ejemplos variados sobre las intenciones amorosas de los personajes. El duque de Borgoña, Arnaldo, tiene conocimiento (porque se lo dice su mujer, la duquesa Casandra) de que Carlos, camarero del duque, intenta requebrarla en amores, y pide castigo para él. En realidad es al contrario, pero es rechazada por Carlos<sup>668</sup>. Es la revelación, por tanto, de unas intenciones amorosas fingidas, que no se corresponden con la realidad.

Pero es que registra, además, un ejemplo que se sitúa entre el reconocimiento de intenciones amorosas y de asesinato, tipificadas en el epígrafe siguiente. Casandra explica al conde Ludovico —que estaba enamorado de Leonora— que Carlos estaba con ella<sup>669</sup>. Grimaldico cuenta a su padre Carlos que la duquesa le había atado a un árbol con la intención de matarle hasta que llegó un jardinero<sup>670</sup>, y Carlos le dice esto último al duque<sup>671</sup> y le hace saber que su mujer, la duquesa, era la adúltera, que le perseguía a él (a Carlos). El momento en el que Carlos dice al duque que era su mujer la que le perseguía es este:

Carlos	Y, jurando callarlo eternamente,	3283
	de tu mujer injusta perseguido. <sup>672</sup>	3284

Después el duque queda vestido con las ropas de Carlos y es atacado por unos soldados creyendo que es Carlos. Interrogan a un soldado (lógicamente descubre que es el duque y no Carlos) y llega el conde Ludovico, quien explica al duque Arnaldo que fue la duquesa la que urdió que matasen a Carlos para que Ludovico se casara con Leonora y Carlos no heredara el ducado, sino él, el conde Ludovico. Al final de la comedia el duque dice a la duquesa que lo sabe todo («Yo estoy muy bien informado/de lo que habéis intentado/con vuestro mal pensamiento,/que ha vuel-

<sup>667</sup> Vega Carpio, *Servir a señor discreto*, op. cit., p. 807, vv. 569-584.

<sup>668</sup> Vega Carpio, *El perseguido*, op. cit., p. 309, vv. 928-942.

<sup>669</sup> *Ibid.*, pp. 397-398, vv. 3026-3073.

<sup>670</sup> *Ibid.*, pp. 401-402, vv. 3167-3198.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 406, vv. 3287-3296.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 406, vv. 3283-3284.

to aborrecimiento/la fe de mi amor pasado») <sup>673</sup> y que la destierra, igual que al conde Ludovico. La duquesa pide perdón y Carlos queda como heredero del ducado de Borgoña.

### b) La intención relacional de asesinato

El reconocimiento de propósitos tan climáticos como un asesinato o un enfrentamiento físico entre personajes supone que se cree un ambiente de expectación para el público y también para algunos de los personajes de la comedia, especialmente si no están implicados en el incidente o si desconocían las referidas intenciones.

Generalmente están asociadas al tema del amor y del honor, y las expresan los personajes principales a otros de su confianza y ante el público, o bien a través de un soliloquio de una cargada introspección.

*Belardo, el furioso* sirve, de nuevo, para poner un ejemplo algo especial, ya que Belardo descubre que Cristalina y Nemoroso querían matarlos a Jacinta y a él, respectivamente; sin embargo, no llega a producirse esta pelea porque los dos matadores se detienen simultáneamente y la obra acaba con bodas múltiples:

*Abrázanse los dos y tiénense las dagas.*

Nemoroso	¡Tente!
Cristalina	¡Tente tú!
Nemoroso	¡Detente!
	¿Tú, a Jacinta?
Cristalina	¿Tú, a Belardo?
Nemoroso	Yo esto quiero.
Cristalina	Yo esto aguardo.
Belardo	¡Oh, falsa y traidora gente!
	¡Juntos matarnos querían! <sup>674</sup>

### c) La actitud

Es posible, por último, que las relaciones entre personajes provoquen en ellos ciertos cambios de actitud ante determinadas situaciones o, simplemente, que

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 412, vv. 3421-3425.

<sup>674</sup> Vega Carpio, *Belardo el furioso*, *op. cit.*, pp. 549-550.

incluso se publiciten actitudes falsas de terceros con el fin de desacreditarlos. En ambos casos esta circunstancia no afectará a la acción de un modo determinante, sino que servirá para mover los caracteres de los agonistas.

El Cid le dice al rey don Sancho II de Castilla, en *Las almenas de Toro*, que la mujer que observa y admira es, en realidad, su hermana, la infanta doña Elvira, señora de Toro. Tras el reconocimiento, la actitud del rey ante su hermana cambia, pues estaba intentando conquistar su territorio:

Cid	Dejad, el buen Rey don Sancho, de hablar palabras como éstas, que v[uest]ra herm[an]ja, señor, la que beis en las almenas, la que, con temor que os tubo, de Toro os cierra las puertas.	634
Don Sancho	Pues, si ella, Cid es mi herm[an]ja, ¡mal fuego se encienda en ella! <sup>675</sup>	641

En *La Santa Liga* Alí cuenta a Selín, el Gran Turco, que los venecianos no han rendido Chipre porque Mustafá se mostró cobarde ante el senado de Venecia por estar enamorado de la cristiana Constancia, a la que Alí también pretende. Esta circunstancia es mentira, pero Selín la toma como verdad<sup>676</sup>.

### 2.3.3. La cualidad personal

También son circunstancias que rodean a un personaje las cualidades que presenta, entendidas estas como modos y caracteres positivos que dan fe de su virtud y que, en consecuencia, Lope ensalza y potencia con la finalidad de adoctrinar convenientemente al auditorio.

Son cualidades que influyen en la acción de las comedias, pues con ellas se relacionan los incidentes principales que la componen y el aprovechamiento moral que prevea.

Reforzadas con recursos como la introspección o la perspectiva múltiple, las cualidades de los agonistas se asocian a los temas de calado sentimental, como el amor o las relaciones familiares.

<sup>675</sup> Vega Carpio, *Las almenas de Toro*, op. cit., p. 77, vv. 634-641.

<sup>676</sup> Vega Carpio, *La Santa Liga*, op. cit., pp. 514-515.

### a) La bondad

Existe la posibilidad de que un personaje descubra, por medio de sus acciones y obras que, simplemente, es bueno, y esta circunstancia es digna de elogio y tal será por el resto de personajes en el desarrollo de la comedia. Este tipo de reconocimiento se encuentra en *San Diego de Alcalá*, donde el padre de fray Diego descubre que su hijo es símbolo de santidad por boca de unos personajes accidentales<sup>677</sup>.

### b) El amor

El amor se erige en una cualidad en sí misma que pueden tener los personajes, pues es una circunstancia personal: el enamoramiento. En *¡Ay, verdades, que en amor...!* Celia confirma a don García que ama a don Juan<sup>678</sup>.

Al comienzo de la primera jornada de *El príncipe melancólico*, el príncipe y su hermano, el infante Leonido, hablan con Rosilena, la supuesta amada del príncipe. Leonido trataba de decirle que Rosilena en realidad no le quería, sino que le amaba a él. Urden que Leonido hable con Rosilena y que el príncipe esté escondido. Al principio el príncipe piensa que Rosilena cree que habla de él, pero después descubre el príncipe que está hablando de Leonido. Lógicamente, entiende el príncipe que Rosilena le había engañado<sup>679</sup>.

### c) La castidad

La castidad también es entendida como cualidad de los personajes y, aunque no es muy frecuente su trato en las comedias de Lope, sí existen algunos ejemplos que ahondan en la difamación de la dama por la ausencia de esta virtud. En los dos ejemplos registrados las damas conservan su castidad y los galanes son engañados.

En *Laura perseguida*, el príncipe Oranteo sufre un engaño que le descubre una mentira: que Laura no es casta. En realidad, es Leonarda disfrazada de Laura, una treta entre el rey y Octavio (que quiere casarse con Laura), pues Leonarda va

<sup>677</sup> Vega Carpio, *San Diego de Alcalá*, op. cit., p. 92, vv. 1007-1024.

<sup>678</sup> Vega Carpio, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, op. cit., p. 534.

<sup>679</sup> Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, op. cit., p. 276.

engañada por Octavio creyendo que está haciendo bien al príncipe, para que Oranteo piense que Laura no es casta y no quiera casarse con ella, sino con quien el rey quiere: una infanta de Hungría, Porcia<sup>680</sup>.

El otro ejemplo pertenece a *San Isidro, labrador de Madrid*. En esta obra, las representaciones alegóricas del demonio, la mentira y la envidia engañan a Isidro haciendo llegar a sus oídos (hablan a su lado para que se entere aunque fingen no verle) noticias falsas acerca de la castidad de su esposa María. El santo se dirige a buscar a su mujer a la ermita en la que estaba y, cuando ella cruza un río para acercarse a él, este se da cuenta de que ha sido un engaño y reafirma su amor y confianza en su esposa<sup>681</sup>.

### 2.3.4. La capacidad

Todas las circunstancias que rodean a los agonistas perfilan su personalidad en la comedia. El reconocimiento de las potencialidades o facultades de ciertos personajes dan cuenta de los procesos en los que puede interferir con más o menos garantías de éxito.

En este punto se trata del nivel económico de unos y otros. El poder adquisitivo define el personaje y estimula los incidentes y realidades en los que puede participar. A este respecto cabe pensar en los matrimonios desiguales por razón pecuniaria, un tema que Lope aborda en sus comedias. La asociación de riqueza material con nobleza también permite que el nivel económico lleve aparejada una clase social distinta del pueblo llano.

Permite conocer, igualmente, las verdaderas intenciones de los personajes y su nivel de dependencia o interés por la riqueza de su cónyuge. Don Juan descubre, al final de *El amante agradecido*, el verdadero nivel económico de la protagonista Lucinda, a quien amaba aun creyéndola pobre<sup>682</sup>.

En un momento determinado de *El primer rey de Castilla* interviene Dios como personaje secundario, pero no aparece en escena, sino que se descubre un ejemplo de su poder. Se trata, igualmente, de una capacidad que le permite hacer cosas, como salvar a otros personajes, y por ello es considerado en este epígrafe. Finalizando la primera jornada un ángel acude al lugar en el que el rey moro Audalla intenta forzar a la infanta Teresa, dada por esposa por su hermano, el rey Alfon-

<sup>680</sup> Vega Carpio, *Laura perseguida*, op. cit., p. 98, vv. 1334-1345.

<sup>681</sup> Vega Carpio, *San Isidro, labrador de Madrid*, op. cit., p. 1614, vv. 2370-2372.

<sup>682</sup> Vega Carpio, *El amante agradecido*, op. cit., p. 760, vv. 3115-3124.

so V de León. La intervención del ángel pone fin a la escena e implica el reconocimiento del poder de Dios por parte de Audalla, que muere:

*Estando luchando los dos, sale un ángel, y  
asiéndole de la garganta, da con él en el  
suelo.*

Audalla

¡Ay de mí, triste!

¡Gran poder tu Cristo encierra!<sup>683</sup>

### 2.3.5. *La confesión religiosa*

La fe religiosa de los personajes es un asunto íntimo que los agonistas de las comedias de Lope viven en comunidad porque de ello depende, en muchas ocasiones, la doctrina católica que el Fénix desea transmitir al público.

La acción de las comedias en las que aparecen anagnórisis religiosas se ve afectada en ocasiones, ya que de la conversión de los personajes depende la resolución de los conflictos y, por supuesto, la culminación del propósito moral del dramaturgo. Los temas con los que se relaciona son, en consecuencia, el del amor —a Dios y a los hombres— y el del honor. Pueden descubrirse las convicciones religiosas de los personajes a través de varios procedimientos.

Los procedimientos más simples para advertir las revelaciones relativas a la religión a la que pertenecen los agonistas son las primeras que se recogen. Se han elegido, en esta ocasión, dos ejemplos de religiones distintas.

En *El duque de Viseo* el condestable de Portugal revela a doña Inés que don Egas, con quien pretende casarse, es de origen moro<sup>684</sup>.

Por su parte, la protagonista de *La hermosa Ester* revela al rey Asuero que es hebrea y este accede a revocar la orden de matar a todos los judíos que había promulgado el virrey Amán<sup>685</sup>.

Los cambios de religión son las conversiones, y cuando se produce una agnición que reconoce que se han producido dichos cambios también accede el público a esa nueva información sobre la vinculación religiosa del personaje.

El moro Tarife ordena, en *El postrer godo de España*, que decapiten a la reina María (es su nombre cristiano, el moro era Zara) y a Mahometo Abembúcar (de

<sup>683</sup> Vega Carpio, *El primer rey de Castilla*, op. cit., p. 317.

<sup>684</sup> Vega Carpio, *El duque de Viseo*, op. cit., pp. 1059-1060, vv. 324-350.

<sup>685</sup> Vega Carpio, *La hermosa Ester*, op. cit., pp. 177-178.



nombre cristiano Juan) por haberse convertido al cristianismo, de lo que debe inferirse que la anagnórisis sobre la nueva religión de los personajes se ha producido fuera de escena<sup>686</sup>.

*Lo fingido verdadero* presenta un ejemplo muy novedoso en el teatro lopevesgoso: Ginés, autor de comedias, confiesa que la conversión al cristianismo no se ha producido solamente en la obra que estaba representando ante el emperador Diocleciano, sino que es real; y por ello será condenado a muerte. A lo largo de todo el acto se ha estado jugando con el «teatro dentro del teatro» porque Lope ha propuesto la representación de una comedia verosímil dentro la obra. A causa de esa verosimilitud se establece un juego entre la realidad y la ficción<sup>687</sup>.

En la literatura del Siglo de Oro es muy frecuente que cuando se producen conversiones religiosas se cambien los nombres para adaptarlos a los que serían tradicionales en la nueva fe que abrazan. Pero además, para reforzar la diferencia entre unas confesiones y otras, Lope propone distintas vestimentas y disfraces para cada una de las religiones que trata en sus comedias: la cristiana, la hebrea y la musulmana.

Para el caso de la cristiana puede plantearse un ejemplo de *La octava maravilla*, donde el rey moro Tomar revela a unos soldados que iban a prenderle que es el verdadero rey, aunque ahora se ha convertido al cristianismo, ha adoptado el nombre de Felipe en honor al rey Felipe III de España y viste como cristiano. Los soldados se rebelan contra el usurpador del trono: Ozmín<sup>688</sup>.

Al comienzo de *Las paces de los reyes y judía de Toledo* el hortelano Belardo confirma al rey Alfonso VIII de Castilla que las damas que están bañándose en un río —Raquel y su hermana Sibila— son judías<sup>689</sup>. Previamente el monarca lo había intuido por las ropas: «¿No ves en los vestidos que es hebrea?»<sup>690</sup>.

Por último, Nuño se viste de moro en *El remedio en la desdicha* para luchar contra unos soldados y, cuando se queda solo con Narváez, le revela su identidad, aunque había cambiado su nombre por el de Marfuz<sup>691</sup>.

Una fórmula distinta de vivir la religiosidad no es la personal o comunitaria en tanto que unión de individuos de una misma confesión, sino la que se refiere a la coordinación de dichos colectivos, función que corresponde al sacerdote. En las

<sup>686</sup> Vega Carpio, *El postrer godo de España*, op. cit., pp. 838-839, vv. 2177-2198.

<sup>687</sup> Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, op. cit., p. 102.

<sup>688</sup> Vega Carpio, *La octava maravilla*, op. cit., p. 1030, vv. 3029-3042.

<sup>689</sup> Vega Carpio, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, op. cit., p. 647, vv. 1389-1395.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 643, v. 1269.

<sup>691</sup> Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, op. cit., pp. 462-463, vv. 1181-1194.

comedias lopescas seleccionadas se ha registrado un ejemplo en el que se descubre que la nueva ocupación de un personaje es el sacerdocio. Al principio de la jornada tercera de la versión refundida de la *Barlaán y Josafat*, este revela a aquel que ha dejado su reino y se ha ordenado sacerdote:

Barlaán	¿Cómo vienes? ¿Cómo estás?	181
Josafat	Ya sacerdote ordenado vengo.	
Barlaán	¡Ay Josafat amado! ¿cómo esos pies no me das? <sup>692</sup>	184

### 3. LA ANAGNÓRISIS INCIDENTAL

La anagnórisis incidental da información sobre hechos, sucesos o incidentes pasados acaecidos en una comedia en los marcos de la realidad, de la ficción o de lo futuro.

Los preceptistas del Siglo de Oro aceptaban, en general, que los dos tipos de agnición más importantes en la dramaturgia eran el de persona (que se ha explicado con anterioridad) y el de acción<sup>693</sup>, es decir, aquel que se encargaba de ofrecer el reconocimiento de sucesos o, lo que es lo mismo, y utilizando la terminología teatral, de incidentes. Sin embargo, asumían que el más frecuente era el reconocimiento de persona.

Se ha dividido este tipo de reconocimiento en tres grupos: anagnórisis incidental de incidente real, de incidente fingido y de incidente futuro. El primero está presente en 78 ejemplos (el 63,4% de las agniciones incidentales), el segundo en 21 casos (el 17,1%) y el tercero en 24 ocasiones (el 19,5%).

<sup>692</sup> Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, *op. cit.*, p. 131, vv. 181-184.

<sup>693</sup> Como se ha explicado en el capítulo preceptivo, Aristóteles escribió que «también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no» (Aristóteles, *op. cit.*, pp. 164-165). En la misma línea se sitúan, posteriormente, Minturo (Minturno, *De poeta libri sex*, *op. cit.*, p. 187 y Minturno, *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*, *op. cit.*, p. 43) y Scaligero (Scaligero, *op. cit.*, p. 146). Ya en el siglo XVIII, Luzán admitió que la anagnórisis podía ser «de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho» (Luzán, *op. cit.*, p. 526).

### 3.1. La anagnórisis incidental de incidente real

Se trata del paso del desconocimiento al conocimiento que se produce en un incidente que ha sucedido en el pasado o en el presente. El objeto de la anagnórisis puede haber tenido lugar en la prehistoria de la comedia o no haber sido representado.

Puede concretarse a través del descubrimiento de la verdad sobre un suceso general, un suceso climático, un suceso anticlimático o un suceso relacional.

#### 3.1.1. *El suceso general*

Como se ha explicado, Luzán y otros preceptistas españoles e italianos entendieron que el reconocimiento de un suceso o una acción que permanecía oculta a otros personajes o al público es también una anagnórisis, lo que extiende el concepto mucho más allá de las meras identidades de agonistas.

Conocer que un hecho ha tenido lugar es igual de decisivo para el desarrollo de la acción que advertir la verdadera identidad de un personaje, pues puede provocar que un incidente posterior se oriente en función del hecho reconocido o que la acción en curso varíe notablemente como consecuencia de parámetros derivados de la anagnórisis como la mera consecuencia o los intereses particulares de los agonistas. Cuando se describe a un agonista una situación que le es desconocida existe la posibilidad, también, de que se produzca peripecia en el devenir de los personajes o, al menos, un cambio de fortuna.

A diferencia de las anagnórisis personales, en las incidentales, por la naturaleza misma del objeto de reconocimiento, tiene más importancia la acción que los personajes. Sin embargo, cabe exponer que los agonistas que desencadenan este tipo de agniciones pueden ser principales o secundarios, pues hay comedias de Lope en las que aquellos únicamente se dedican a generar el reconocimiento transmitiendo cierta información desconocida, y para ello no es imprescindible ser una figura principal en la pieza.

Cualquier tema es susceptible de participar o de relacionarse con las anagnórisis incidentales, pues la simple revelación de un suceso es tan general que dependerá de qué contenidos esté tratando la comedia en la que se produzca. Así, es posible encontrar anagnórisis referentes a un suceso amoroso de dos personajes, a un duelo de honor de dos antagonistas, a una reunión gubernamental sostenida entre el rey y un alcalde, a la conversación entre un padre y su hija o a la celebra-

ción de un encuentro social en el que se manifiesten distintos modelos de comportamiento.

También son muy variados los recursos dramáticos que pueden aparecer en estas agniciones. Las analepsis y las introducciones *in medias res* están estrechamente vinculadas a ellas, pues permiten informar de hechos pasados a los personajes, hechos que incluso no se han producido sino en la prehistoria de la comedia. La narración de sucesos no representados o la alternancia entre hechos narrados y escenificados también participan de las agniciones incidentales de incidente real en su concepción más general.

El significado de este tipo de anagnórisis está directamente relacionado con el tema o los personajes que intervienen en ella, y, muy especialmente, con el tipo concreto de incidente que se dé a conocer a través del recurso. Puede encontrarse adoctrinamiento moral y religioso, interés por reproducir ante los espectadores modelos de conducta que deben regir su actuación en sociedad o acciones reprobables.

En *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* informan al rey del engaño de Uberto: la martingala del duque Enrico era falsa y lo hizo por despecho porque él amaba a la reina y esta no le correspondía. Aunque se lo van diciendo poco antes, hay un momento preciso en el que el rey conoce los verdaderos sucesos e intenciones por boca del propio Uberto<sup>694</sup>.

El siguiente ejemplo pertenece a *El Argel fingido y renegado de amor*: Flérida y Leonido, reconocidos, descubren que el motivo de su separación (Rosardo dijo a Leonido que escribiera un papel a Flavia declarándole su amor —el de Rosardo—, pero el fingido renegado lo entregó a Flérida como si fuera de Leonido, y era falso; ante ello, Flérida se enfadó y fingió hacerse mora y casarse con Rosardo, para desesperación de Leonido) era una treta de Rosardo<sup>695</sup>.

### 3.1.2. *El suceso climático*

Cuando se descubren incidentes reales por anagnórisis procede distinguir si esos hechos son climáticos o anticlimáticos, es decir, si intervienen decisivamente en la acción a través de recursos como la intriga o la expectación o no. Hay que tener en cuenta que la anagnórisis es un procedimiento que aparece en las comedias para arrojar luz sobre alguna circunstancia desconocida o para resolver un

<sup>694</sup> Vega Carpio, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, op. cit., p. 1093, vv. 2465-2476.

<sup>695</sup> Vega Carpio, *El Argel fingido y renegado de amor*, op. cit., pp. 708-709, vv. 3045-3068.

conflicto, y ello posibilita la superioridad cuantitativa de los sucesos climáticos objeto de reconocimiento frente a los anticlimáticos.

Estos incidentes influyen notablemente en la acción, y en la mayoría de los casos se trata de incidentes principales que, por su complejidad o sus consecuencias, definen el futuro argumental.

Los personajes que intervienen en estas agniciones pueden asumir como propios los sucesos que relatan, aunque en otros casos únicamente se limitan a poner en antecedentes al público o a prevenir a otros agonistas de cara a los resultados que puedan esperarse del reconocimiento.

El del honor es el tema en el que funciona este tipo de anagnórisis en su mayoría. Las especificidades llevan a recoger en este grupo las traiciones, los raptos, las batallas y los asesinatos, lo que da cumplida cuenta del clímax que se desarrolla en las obras a partir de estos acontecimientos. Adviértase que la tensión puede registrarse incluso en dos ocasiones a partir de un mismo suceso: cuando se produce el hecho en sí mismo y cuando este es compartido con otros personajes para que conozcan que ha tenido lugar. El primero de los casos aparece, por ejemplo, en los momentos en los que Lope quiere informar al público de todo cuanto pasa sin necesidad de acudir a la anagnórisis.

### **a) La traición**

La traición es uno de los hechos reales que puede ser objeto de tratamiento mediante anagnórisis. En *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* este se despierta y descubre que la mujer que le requebraba en amores —circunstancia que era cierta— le había dormido y otros enemigos habían aprovechado para atarle y librarse de él. Sin embargo, Urbina se desata y acaba con ellos<sup>696</sup>.

En varias obras la traición es revelada a través de un papel escrito, que sirve a su redactor para reforzar su revelación y para ocultar frente a las posibles represalias de alguna parte interesada en que la traición no aflore. En *El castigo sin venganza*, el duque de Ferrara lee unos papeles y, a través de uno de ellos, descubre la traición que preparan contra él su esposa y su hijo, el conde Federico<sup>697</sup>. Más adelante, cuando se trata sobre la anagnórisis verbal escrita —según la clasificación por el procedimiento de la agnición—, se explica con más detenimiento esta circunstancia.

<sup>696</sup> Vega Carpio, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, op. cit., p. 78.

<sup>697</sup> Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, op. cit., pp. 190-191, vv. 2484-2502.

## b) El rapto

Los raptos y secuestros también son incidentes climáticos objeto de reconocimiento, como se ha indicado. Sin embargo, en torno a este particular pueden descubrirse dos realidades: el autor intelectual y el hecho mismo del rapto. El primer caso es el que aparece en *El lacayo fingido*, donde Rosarda va a ser raptada por su amante Leonardo, criado del rey de Francia. Ella piensa que es el propio Leonardo el que quiere llevársela y accede gustosa, porque lo ama, pero el galán le revela que todo es idea del rey, y Rosarda ya no está de acuerdo<sup>698</sup>. Esta anagnórisis, sin embargo, estaría más cerca de una personal de identidad que de una incidental, aunque no puede obviarse que, en el caso propuesto, el rapto en sí no tiene la misma naturaleza y no se entiende en toda su extensión hasta que no se conoce quién es su autor intelectual, es decir, quién lo ha planeado.

Por su parte, *La Santa Liga* muestra un ejemplo del rapto de un personaje producido por no haberlo dejado en el lugar acordado: Mustafá ha engañado a Constancia porque se ha enamorado de ella y no la ha dejado en Chipre, ni a ella ni a su hijo, sino que los ha llevado de vuelta a Constantinopla. Se trata de una anagnórisis para el público que, además, sirve para que el auditorio conozca la localización espacial<sup>699</sup>.

## c) El enfrentamiento

*La Santa Liga* contiene, también, un caso de anagnórisis sobre el desenlace de una batalla, que es un incidente climático por ser un enfrentamiento múltiple físico. Los personajes alegóricos de España, Roma y Venecia narran la batalla para que se entere el papa Pío V (que aparece arrodillado) y, simultáneamente, el público. Después de todo el conflicto se erigen los estandartes de la nueva religión:

Roma	Ya abaten el estandarte del turco, y la cruz levantan.
España	Vamos a hacer fiesta, amiga; que ya la victoria cantan. <sup>700</sup>

<sup>698</sup> Vega Carpio, *El lacayo fingido*, op. cit., p. 226.

<sup>699</sup> Vega Carpio, *La Santa Liga*, op. cit., p. 508.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 562.

## d) La muerte

Por último, también debe apuntarse un ejemplo de suceso real objeto de reconocimiento que se produce, sin embargo, en la prehistoria de la comedia. En *Los celos de Rodamonte* el tío les dice a los hermanos (Celaura, Mandricardo y Candrimando) que su padre ha sido asesinado por Orlando, que no aparece en toda la obra<sup>701</sup>. Nótese que no se descubre solamente el autor del crimen, sino el crimen mismo, el hecho, que incluso es revelado con anterioridad a quien lo habría perpetrado.

### 3.1.3. El suceso anticlimático

Se ha explicado que la agnición de incidentes reales anticlimáticos es menos frecuente en la producción de Lope de Vega, de hecho solo se ha registrado un ejemplo. Es necesario diferenciar este tipo de reconocimiento del de las anagnórisis anticlimáticas, que según la clasificación utilizada para este trabajo, pertenece a otro parámetro de clasificación, el de las consecuencias de la agnición, y no al del objeto de reconocimiento.

La acción no varía sustancialmente cuando se descubre este tipo, y el tema al que está vinculado el único caso que se ha localizado es el del amor. Marcela, amada de Riselo en *El acero de Madrid*, le dice a Teodora que su marido es cómplice de Lisardo y que es utilizado por este para enamorarla falsamente (a Teodora) y, así, dejar de estar tan pendiente de su sobrina Belisa para que pueda acercarse a su amado Lisardo<sup>702</sup>.

### 3.1.4. El suceso relacional

Como en el caso de las circunstancias relacionales que tipificaban una clase de anagnórisis personal, los sucesos a los que se refiere este epígrafe son aquellos que se producen en colaboración con varios personajes, es decir, unos hechos desarrollados por unos agonistas y que no podrían ser tales si no llevara aparejada la implicación de otras figuras de la comedia.

<sup>701</sup> Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, op. cit., p. 27, vv. 61-75.

<sup>702</sup> Vega Carpio, *El acero de Madrid*, op. cit., p. 404, vv. 1993-2002.

Se asocian, generalmente, al tema del amor, uno de los contenidos básicos en los que pueden relacionarse distintos personajes. Se trata de incidentes que pueden ser tanto climáticos como anticlimáticos, aunque no es menos cierto que habitualmente se erigen en hechos principales en el desarrollo de la acción de la obra.

Los personajes son vocacionalmente abiertos en sus relaciones, pues de otro modo no podrían llevarse a cabo estas agniciones, y suelen mostrar una destacada carga emotiva o introspectiva. A la vez, se unen a estas anagnórisis recursos como el de la analepsis, la perspectiva múltiple o el contraste en algunas de sus manifestaciones, como las oposiciones binarias y los enfrentamientos duales, generalmente dialécticos.

### **a) El trato personal**

La primera categoría que se propone se refiere al mal trato que recibe un personaje por parte de otro. Como puede advertirse, no se trata de reconocer quién abusa de su autoridad, sino el hecho mismo del abuso, y este se produce porque existe una relación entre agonistas que lo permite, por eso es un reconocimiento relacional en los términos expuestos en este apartado. La protagonista de *El mejor alcalde, el rey*, Elvira, hija de Nuño, es ocultada por don Tello porque quiere forzarla. Sin embargo, a la casa del noble llegan Sancho –amado de Elvira– y el padre de la dama y esta sale de su escondite para revelar a sus valedores el trato que recibe de don Tello<sup>703</sup>.

### **b) La relación amorosa**

En este caso, siguiendo con el mismo tema del amor, Lope propone que también pueda haber descubrimientos sobre hechos reales y que tengan como punto de partida reconocer un hecho amoroso que, por su propia naturaleza, es relacional, ya que vincula a dos personajes. En el ejemplo que se ofrece a continuación, procedente de *La fuerza lastimosa*, la ligazón está reforzada por el matrimonio. La infanta Dionisia declara a su padre, el rey de Irlanda, que la causa de su melancolía es la pérdida de su honor porque se *casó* en secreto con el conde don Enrique y ahora la ha abandonado. El rey se entera porque lee un papel en el que su hija se lo confiesa, ya que no se atreve a decírselo cara a cara<sup>704</sup>.

<sup>703</sup> Vega Carpio, *El mejor alcalde, el rey*, op. cit., pp. 107-108, vv. 1093-1102.

<sup>704</sup> Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, op. cit., p. 148, vv. 1511-1519.



### c) La infidelidad amorosa

No es una circunstancia personal de los agonistas, sino un incidente libremente elegido por ellos. Se produce por la relación amorosa entre varios personajes, lo que sin duda posibilita la intervención de recursos como el triángulo amoroso y los amores entrecruzados. Si la infidelidad se ha consumado se produce una escena de celos o, al menos, introspectiva, donde el personaje perjudicado por la infidelidad manifiesta su mal vivir. Es el caso de Cardenio en *La escolástica celosa*, que descubre que su amada Julia mantiene una relación amorosa con Vireno<sup>705</sup>.

También hay infidelidad en *La corona merecida*, cuando Elvira, dama de la reina Leonor, le hace saber que su marido, el rey, corteja a otra dama noble<sup>706</sup>.

Sin embargo, es posible que también sea objeto de reconocimiento la inexistencia de infidelidad, es decir, la confirmación de la lealtad amorosa de una pareja. Los dos ejemplos de anagnórisis de este tipo se encuentran en *La bella malmaridada*. En el primero de ellos Leonardo finge ser un criado de Lisbella y, celoso, dice al conde Cipión que su amante (esposa de Leonardo) le quiere, de lo que Cipión se sorprende ante las anteriores negativas. Leonardo descubre, sin pretenderlo, que su esposa no le fue infiel<sup>707</sup>. Poco más tarde, y ya es el segundo caso, Lisbella entra en escena y con su presencia se entiende que Leonardo descubre que no está yaciendo con el conde Cipión. No hay mucho desarrollo sobre esto, simplemente se entiende que se deshace el entuerto descubriendo la verdad. También es anagnórisis para el conde Cipión, que sale de la habitación en la que él creía que yacía con Lisbella y en realidad era con la celestina Dorotea; Cipión lo descubre al ver en escena a Lisbella. El lector lo sabe por la siguiente acotación:

*Salen Lisbella y Fabia.*<sup>708</sup>

### 3.2. La anagnórisis incidental de incidente fingido

El suceso objeto de la agnición es ficticio en sí mismo. Puede ocurrir que un hecho ficticio desencadene una anagnórisis real si el elemento reconocido no es

<sup>705</sup> Vega Carpio, *La escolástica celosa*, op. cit., p. 1316, vv. 516-518.

<sup>706</sup> Vega Carpio, *La corona merecida*, op. cit., p. 669.

<sup>707</sup> Vega Carpio, *La bella malmaridada*, op. cit., p. 1280, vv. 2934-2947.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 1284.

el propio hecho. Sin embargo, lo más frecuente es que la agnición se realice con el reconocimiento de los hechos fingidos en sí mismos.

Esta anagnórisis puede concretarse en modelos de mentira, mentira relacional, mentira sobre un proceso personal o, por otro lado, de un incidente fingido sin mentira.

### 3.2.1. *La mentira*

A lo largo de las páginas precedentes se ha apuntado, en varias ocasiones, que la anagnórisis puede producirse de una verdad o de una mentira que es entendida como verdad por el destinatario de la agnición. Este punto es muy importante para discernir con acierto el concepto de anagnórisis, pues no se refiere, como se ha indicado, a la revelación de la verdad, sino al descubrimiento de lo desconocido, aunque no sea cierto.

En el apartado anterior se explicaba cómo un incidente real podía ser reconocido por medio de la anagnórisis, ahora se trata de caracterizar la agnición que se produce de incidentes fingidos o falsos, es decir, que son engañosos o que no se han producido en la comedia. En resumen, aquellos que son objeto de mentira por parte de unos personajes calculadores que intentan que la acción circule en su propio beneficio. Estos personajes mienten consciente o inconscientemente con el fin interesado de provocar en sus interlocutores determinadas situaciones o sentimientos; los destinatarios de las anagnórisis se convierten, así, en unos agonistas depositarios de informaciones generalmente climáticas que, aun no habiéndose llevado a cabo, posibilitan el cambio en la acción, si bien es cierto que, en algunos momentos de las obras, estos engaños suelen resolverse satisfactoriamente a través, por cierto, de recursos como la propia agnición.

El amor y el honor son los dos grandes temas de la comedia barroca que participan de este tipo de reconocimientos en las obras de Lope.

En *Amor con vista* el conde Otavio revela a Celia que sí esconde a una persona en casa, pero no es una dama, sino Leonardo, que huye de la justicia por haber matado a César (que en realidad está vivo). Es una mentira<sup>709</sup>.

Se ha explicado que hay algunas comedias que, en un punto determinado de la acción, revelan la verdad sobre algún suceso fingido. Es lo que ocurre en *El caballero del milagro*, donde Luzmán, el caballero, también llamado «arrogante español», dice a Octavia que se vengará de las injurias de Leonato y, cuando está solo

<sup>709</sup> Vega Carpio, *Amor con vista*, op. cit., p. 629.

con su criado (sin estar ante su amada Octavia), revela que no hará nada, que todo había sido mentira<sup>710</sup>.

En *Los embustes de Celauro*, Belardo lleva unas ropas de Fulgencia y es visto por Lupercio, su enamorado, quien pregunta al villano dónde está. Belardo le descubre que Fulgencia ha muerto, aunque es mentira<sup>711</sup>.

### 3.2.2. La mentira relacional

Son aquellas que se producen en el devenir de las relaciones entre los distintos personajes de una obra. La vinculación entre los agonistas puede ser más o menos estrecha y más o menos interesada; es precisamente de ese interés del que parte este tipo de mentiras objeto de anagnórisis.

No son estas unas agniciones muy corrientes en la producción lopesca, aunque se ha registrado algún ejemplo en las comedias seleccionadas. Se desarrolla en el campo del anticlímax, aunque en la acción se incluyan notas de expectación o intriga cuando tienen lugar.

En el caso que se ha localizado el personaje miente en su propio beneficio, y lo hace en repetidas ocasiones, lo que sin duda potencia el hartazgo del resto de agonistas cuando se produce la resolución final y los elementos de comicidad. Está relacionado con los requiebros amorosos.

El ejemplo que se viene citando pertenece a *El lacayo fingido*, y en realidad se trata de tres anagnórisis que tienen una estructura similar y que responden a las mismas circunstancias. La primera de ellas se produce cuando Leonardo dice al marqués Arnesto, tutor de Rosarda, que el duque Rosimundo ha raptado a su sobrina, y es mentira<sup>712</sup>. En la segunda, Leonardo vuelve a mentir y, ahora, dice al duque que ha sido el marqués Arnesto el que ha secuestrado a Rosarda<sup>713</sup>. En el tercer y último caso, Leonora —disfrazada de un lacayo varón con el nombre cambiado en Sancho— se burla del alcaide y le dice que la reina ha descubierto que en la torre que él protege está escondida Rosarda, amante del rey, y que él es su cómplice. Es otra mentira, un «engaño con la verdad»<sup>714</sup>.

<sup>710</sup> Vega Carpio, *El caballero del milagro*, op. cit., p. 156.

<sup>711</sup> Vega Carpio, *Los embustes de Celauro*, op. cit., p. 1319, vv. 2507-2516.

<sup>712</sup> Vega Carpio, *El lacayo fingido*, op. cit., p. 229.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>714</sup> *Ibid.*, pp. 275-276.

### 3.2.3. *La mentira sobre un proceso personal*

No deben confundirse el proceso personal a que se refiere un incidente fingido y la circunstancia vital que ordenaba las anagnórisis personales de esa clase, que ya ha sido explicada. Los procesos personales son aquellos hechos o sucesos que finge una persona sobre sí misma, y no los momentos naturales o biológicos que pueden producirse en el desarrollo de la vida de un personaje.

Estos incidentes siguen el anticlímax y son absolutamente secundarios en el transcurso de la acción. Aunque los personajes que los llevan a cabo pueden ser principales, únicamente actúan movidos por el interés; de hecho sobreactúan, y ello introduce notas cómicas en la escena. La acumulación de incidentes anticlimáticos y de justificaciones, la perspectiva múltiple y la oposición entre apariencia y realidad son algunos de los recursos dramáticos que más potencian este tipo de incidentes fingidos, estas mentiras sobre procesos personales.

Nuevamente debe acudir a *Belardo, el furioso* para encontrar uno de los escasos ejemplos que, sobre este particular, se ha registrado en las comedias de Lope de Vega. Está relacionado con el tema del amor, y en él Jacinta está en una disputa con Belardo y finge desmayarse, pero Belardo descubre la farsa cuando intenta apuñalarla en broma y se levanta rápido. Es muy interesante el modo en que el protagonista fuerza a la dama a reconocer la verdad:

*Siéntase en el suelo Jacinta y finge que se desmaya.*

Jacinta                   Vuelve y mira que me muero.

Belardo                   ¿Desmáyaste?

Jacinta                   ¿No lo ves?

[...]

*Hace Belardo además de darla con la daga, y ella se levanta.*

Belardo                   ¡Muere, cruel!

Jacinta                   ¡Ay de mí!

Belardo                   ¡Oh, Medea astuta y sabia!

¿Ves como todo es fingido?

Como la daga has sentido,

sin ayuda en pie te has puesto.

Jacinta                   Desvariado, ¿qué es esto?

Belardo

Probar tu desmayo ha sido.<sup>715</sup>

### 3.2.4. *El incidente fingido sin mentira*

Lope recurre en algunas ocasiones a los malentendidos para complicar la acción de sus comedias. Es, en definitiva, un procedimiento de engaño.

En lo que se refiere al presente epígrafe, pueden producirse reconocimientos en los que se arroje luz sobre un hecho fingido, irreal, aunque en este caso no existe una voluntad por parte de ningún personaje por mentir, lo único que ocurre es que un agonista observa una situación y extrae conclusiones equivocadas que tendrán su repercusión en la acción de la obra.

El personaje en cuestión es, pues, entrometido y curioso, y el tema del amor es el que está relacionado con el siguiente ejemplo, donde aparecen otros recursos asociados a la anagnórisis, como el triángulo amoroso, la perspectiva múltiple y la oposición entre apariencia y realidad. A nivel doctrinal podría entenderse que Lope quiere hacer ver a los espectadores que uno no debe formarse opiniones sobre ningún particular porque, probablemente, estén infundadas.

Pinabelo, en *El enemigo engañado*, cumple con Cintia un mandato que le dio su amado, Gerardo, por no poderlo hacer él dado que se lo llevaba la justicia. A los ojos de Laurencia, Pinabelo y Cintia son amantes: ella se está equivocando y, aunque esté asomada ocultamente, ella cree que descubre la verdad sobre las intenciones de Pinabelo cuando en realidad está descubriendo un hecho fingido que, por otra parte, no está trazado a propósito<sup>716</sup>.

### 3.3. La anagnórisis incidental de incidente futuro

En este caso, las agniciones enmarcan un suceso reconocido no ha ocurrido todavía, pero sobre el que existe la certeza de que tendrá lugar en el futuro, incluso en la posthistoria de la comedia. Tanto los personajes como el público conocen esa evidencia por las conversaciones que se mantienen a lo largo de la acción de la comedia.

Puede hacer referencia a un suceso futuro básico, a la condena y muerte de un personaje, a un engaño proyectado, a un suceso futuro relacional o al futuro estado social de un agonista.

<sup>715</sup> Vega Carpio, *Belardo el furioso*, op. cit., pp. 475-476.

<sup>716</sup> Vega Carpio, *El enemigo engañado*, op. cit., pp. 481-482.

### 3.3.1. *El suceso futuro básico*

De todas las anagnórisis incidentales son estas las menos frecuentes. Como puede entreverse, están muy relacionados con el recurso de la prolepsis o prospección; sin embargo, existe una diferencia fundamental, la cual permite hablar de anagnórisis futura en lugar de prolepsis. Mientras que la prospección se refiere únicamente al adelanto de situaciones a uno o varios personajes a modo de pronóstico, la anagnórisis de incidente futuro requiere que esa prospección se lleve a cabo durante el transcurso posterior de la pieza o quede meridianamente claro que se va a producir en la posthistoria de la comedia. Si la premonición, adivinanza o adelanto de hechos queda en suspenso y no se produce en la obra, no se trataría de una anagnórisis, sino de una mera prolepsis.

El hecho de que se finalmente se produzca o celebre el objeto de la anagnórisis de incidente futuro prueba que el personaje adquiera conocimiento de una situación que él desconocía salvo por los avisos producidos por los pronósticos previos.

Una comedia con anagnórisis futura hace que, inevitablemente, cambie la acción orientándose hacia los designios sugeridos en la agnición, como se ha explicado, porque en caso contrario no habría tal agnición.

Los personajes que reciben la información en lo que podría entenderse como primera parte de la anagnórisis presentan a lo largo de la obra una serie de acciones y actitudes que están basadas, en cierta medida, en los acontecimientos que esperan. Teniendo en cuenta que se trata de una categoría muy amplia, también lo es el conjunto de temáticas en las que puede insertarse este tipo de agnición.

En *Del monte sale* Narcisa revela a Juana que su origen familiar no proviene de labradores, y que pronto se enterará de un secreto. Se hacen apuntes a los anteriores disfraces y cambios de nombre de Narcisa —como doña Sol (supuesta noble que tenía tres hijos con el conde Enrique, delfín de Francia) y como madama Flor (fingida noble, hija de Arnesto, a cuya hija Lucrecia había forzado el conde—, con lo que se va informando al público de que, posiblemente, Narcisa sea de alta cuna<sup>717</sup>.

En *Las Batuecas del duque de Alba* aparece un personajes alegórico que informa sobre un hecho futuro a los inocentes habitantes de la zona. Lope potencia el hecho de revelación futura poniéndola en boca de un personaje sobrenatural al que

<sup>717</sup> Vega Carpio, *Del monte sale*, op. cit., p. 79.

se le atribuye la cualidad de conocer el futuro. Así, un demonio dice a los batuecos, a modo de vaticinio, que serán gobernados por «una Alba»:

Demonio            De una Alba seréis vasallos,  
que el sol de Cristo os anuncia.<sup>718</sup>

### 3.3.2. La condena y la muerte

Son incidentes especialmente climáticos y pueden marcar desde la primera transmisión de información de la anagnórisis el transcurso de la acción. Hace que los agonistas de la comedia se enfrenten los unos a los otros y que, sabiendo que han de ser ajusticiados o infiriendo tal extremo de alguna conversación, reaccionen con miedo y prudencia ante dicha posibilidad, que será plausible.

Las muertes por problemas amorosos relacionados con los celos y con los triángulos amorosos y por casos de honor son las que aparecen en este tipo de agnición.

Los recursos dramáticos que están presentes son la introspección, la expectación, los contrastes, la perspectiva múltiple, la prolepsis, el aparte y los largos parlamentos, entre otros.

Al comienzo de *La ocasión perdida* se produce una anagnórisis futura en tanto que el rey ordena que un papel escrito por él mismo sea leído en un determinado lugar, y esto se cumple: don Juan de Haro y otros tres caballeros (Armindo, Honorio y Taúlfo) leen un papel que el rey de León había mandado abrir solo cuando estuvieran cerca de la corte de Bretaña. En ese papel, para sorpresa de los presentes, se ordena la muerte de don Juan:

*Lea Segundo.*

	«Matad a don Juan de Haro.»	105
Don Juan	¿Qué dices?	
2.º	Lo que has oído.	
Don Juan	Caballeros...	
3.º	No hay reparo.	

*Meten mano todos.*

<sup>718</sup> Vega Carpio, *Las Batuecas del duque de Alba*, op. cit., p. 902.

2.º                                    ¡Sea el Rey obedecido!  
Don Juan                            Que he de defenderme es claro.<sup>719</sup>                                    109

No es menos cierto que el contenido del papel –los deseos del rey de que muera don Juan de Haro– no se producen, pero eso ya hubiera sido otra anagnórisis de incidente futuro si se hubiera llevado a cabo tras leer el texto.

Por otra parte, en *El marqués de Mantua* Carloto cuenta a Baldovinos la historia de su enamoramiento de una mujer comprometida. Aunque el príncipe francés no lo indica así, el cuento guarda relaciones evidentes con la historia de ambos, y por eso Baldovinos deduce que el delfín quiere matarlo, y lo expresa mediante un aparte<sup>720</sup>. Más tarde se producirá dicho fallecimiento.

### 3.3.3. *El engaño proyectado*

Cuando un personaje habla con otro y le explica –queriendo que el público también se entere– que está tramando engañar a otro aparecen, entre otros, los recursos de la prolepsis y de la conversación informativa. Sin embargo, cuando esa treta se produce en la comedia y, además, es tan importante que toda la obra se basa en ese tipo de actuaciones y su resolución es consecuencia del conjunto de artimañas del agonista, el suceso es mucho más potente, y por eso se desarrolla una anagnórisis incidental de incidente futuro a través de un engaño proyectado.

El personaje que idea el ardid es despreocupado y estratega, y utilizará la mentira para beneficiarse él mismo, dando cuenta de su miseria. Contrastes, engaños y oposiciones entre apariencia y realidad están en la base de estas agniciones, de tema amoroso las pocas que se han registrado.

El significado sugiere una censura de comportamientos deplorables ante el público con el fin de que identifique claramente la conducta positiva que debe observar en su vida.

El ejemplo más paradigmático se encuentra en *El caballero del milagro*, donde Luzmán indica a sus criados Tristán y Lofraso que va a engañar a una dama, Isabela, para acercarse a ella. En esta comedia el público suele tener la información de las tretas del caballero del milagro de antemano<sup>721</sup>. Esta trama se confirma con posterioridad.

<sup>719</sup> Vega Carpio, *La ocasión perdida*, op. cit., p. 267, vv. 105-109.

<sup>720</sup> Vega Carpio, *El marqués de Mantua*, op. cit., pp. 86-87, vv. 1408-1422.

<sup>721</sup> Vega Carpio, *El caballero del milagro*, op. cit., p. 180.



### 3.3.4. *El suceso futuro relacional*

Hacen referencia a los vínculos que un personaje o un grupo de ellos pretende tener con otro u otros agonistas. Los ejemplos que se han localizado ahondan en los incidentes climáticos y en el devenir de la acción en función de la propia anagnórisis, cuya culminación es la cúspide del clímax de toda la comedia.

Los personajes que intervienen en estos reconocimientos son fríos y creen perseguir un fin de mayor trascendencia, por lo que conciben este tipo de agniciones como estrictamente necesarias e, incluso, garantes de una supuesta mejora de su situación personal y colectiva cuando se lleve a término.

Los temas del honor y del gobierno son los que están en la base de estos reconocimientos, pues su naturaleza está estrechamente relacionada con los casos de traición.

En *El cuerdo loco* un personaje secundario, Roberto, revela al príncipe que el duque y Rosania intentan destronarle del reino de Albania a través del envenenamiento<sup>722</sup>.

Un segundo ejemplo se encuentra en *La hermosa Ester*, donde la protagonista es informada por su tío Mardoqueo de que existe una conjuración para matar al rey Asuero<sup>723</sup>.

### 3.3.5. *El futuro estado social*

De este último caso únicamente se ha registrado un ejemplo, en *El casamiento en la muerte*. La acción no cambia sustancialmente porque el incidente que se propone, aunque futuro, es absolutamente anticlimático. Los personajes hablan con cierto sosiego y, en ese momento, se produce la revelación, que se concretará más adelante. Una vez más se refiere al tema del gobierno, aunque hay algunas notas del contenido relativo a las relaciones paternofiliales. Así pues, a la mitad de la segunda jornada el rey Alfonso el Casto hace saber a su sobrino don Ramiro que lo va a nombrar su heredero al trono:

Alfonso	Es mi intención que mi heredero seas;	2468
	Ramiro, vete, y en llamando a cortes	

<sup>722</sup> Vega Carpio, *El cuerdo loco*, op. cit., p. 837.

<sup>723</sup> Vega Carpio, *La hermosa Ester*, op. cit., p. 154.

	quiero tomar el parecer del reino.	
Don Ramiro	Tus pies beso, señor, humildemente acepto el nombre de heredero e hijo.	
Alfonso	Hijo fuiste de un rey, el gran Bermudo: la corona te debo justamente. <sup>724</sup>	2474

#### 4. LA ANAGNÓRISIS SIMBÓLICA

El último tipo de agnición según el elemento objeto del reconocimiento es el que se produce sobre un objeto inanimado: una carta, una joya, una prenda de ropa. En este sentido, pues, la anagnórisis será simbólica siempre que el reconocimiento del objeto sea en sí mismo y no un vehículo para reconocer a una persona o un incidente; es decir, esta categoría de agnición centra su foco en el objeto, no en el objeto que permite conocer a una persona por su posesión.

Esta agnición no tiene subcategorías, como las anteriores, aunque puede aparecer concretada bajo el símbolo del vestuario, del decorado o un símbolo accidental o episódico.

##### 4.1. El símbolo del vestuario

Son aquellos elementos propios de la indumentaria de los personajes —bien como ropa o como complementos— que son objeto de reconocimiento en sí mismos cuando son vistos por otros agonistas o son presentados a través de cualquier procedimiento. No debe confundirse este tipo de anagnórisis con la anagnórisis no verbal por símbolos, que forma parte de otro parámetro de clasificación del recurso: el procedimiento de la agnición.

La aparición de anagnórisis simbólicas del vestuario implica un cambio en la acción desde el anticlímax al clímax. El propio elemento reconocido mantiene una serie de connotaciones que solamente unos personajes comprenden en su totalidad. Es precisamente la estrecha vinculación entre el símbolo y su significado para los agonistas que lo descubren el motor que introduce variaciones en la tensión dramática de la acción, generando intriga y expectación, además de aparecer otros recursos como los contrastes, la introspección y, por supuesto, el simbolismo.

Los personajes que portan el elemento simbólico que se reconoce no tienen por qué conocer todas las significaciones, sino que pueden actuar como

<sup>724</sup> Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, op. cit., p. 1245, vv. 2468-2474.

vehículos para que dicho símbolo sea visto por el destinatario de la anagnórisis, que siempre será un personaje principal, incluso protagonista, dotado del conocimiento suficiente como para interpretar el significado del elemento en toda su extensión.

Ese significado está habitualmente relacionado con los temas del amor y del honor o de ambos, pues existen ejemplos en los que un agonista lleva un símbolo que supone una relación amorosa para el personaje destinatario de la agnición y, a partir de ahí, a través de contrastes, enfrentamientos y celos, se llega a venganzas por casos de deshonra.

Al final del primer acto de *El desposorio encubierto* Lupercio está hablando con su mujer, que oculta su identidad, aunque su marido sabe quién es. La anagnórisis llega cuando Beatriz se descubre y deja a la vista la cadena que su marido dio a otro galán, Leandro, para que cortejase a una dama. Lupercio empieza a sospechar y a tener celos<sup>725</sup>. Pero es que, más adelante, Beatriz reconoce la cadena que le enseña Elisa como la misma que tuvo anteriormente y confirma los celos de su marido<sup>726</sup>. Son, por lo tanto, dos ejemplos que tienen lugar a partir de una cadena, una joya que complementa el vestuario del personaje.

Uno de los prototipos más claros de este tipo de anagnórisis simbólica en las comedias de Lope es el que se produce en *Los comendadores de Córdoba*, también a partir de una joya, esta vez un anillo: don Fernando, veinticuatro de Córdoba, ve el anillo que regaló a su esposa, doña Beatriz (y que había dado el rey don Fernando), en poder de don Jorge, y comprende que su mujer le es infiel<sup>727</sup>. Más tarde, Rodrigo, criado del veinticuatro, le revela toda la verdad sobre su deshonra y las distintas relaciones amorosas que se llevaban a cabo en su ausencia, incluyendo las de su propia mujer<sup>728</sup>.

Un diamante es, ahora, el objeto reconocido que aparece en el ejemplo de *El caballero de Illescas*: el nuevo rey de Castilla, Fernando el Católico, reconoce que el diamante que tiene Juan Tomás fue uno que él le dio al principio de la obra como pago a una defensa que le hizo cuando acudía, embozado, a reunirse con su entonces futura esposa, Isabel de Castilla<sup>729</sup>.

Aproximadamente en el ecuador de *El caballero del milagro* se encuentran Beatriz y Octavia y esta vez que la cadena y ropas que le regaló a Luzmán como prueba de amor las lleva puestas Beatriz:

<sup>725</sup> Vega Carpio, *El desposorio encubierto*, op. cit., pp. 818-819, vv. 949-961.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 847, vv. 1687-1709.

<sup>727</sup> Vega Carpio, *Los comendadores de Córdoba*, op. cit., p. 1107, vv. 1921-1927.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 1121, vv. 2401-2415.

<sup>729</sup> Vega Carpio, *El caballero de Illescas*, op. cit., pp. 201-202.

Otavia	¿Quién le dio ropa y cadena?
Beatriz	Diómela cierto galán.
Otavia	¿Y era, por dicha, Luzmán, quien le dio cadena ajena? Desnúdase luego al punto. <sup>730</sup>

Están presentes los recursos de los celos, de los amores entrecruzados y el simbolismo de la cadena y las ropas.

#### 4.2. El símbolo del decorado

En lugar de encontrarse en el vestuario de los personajes, es posible que el elemento que deba ser reconocido forme parte del decorado o de la puesta en escena de la comedia. La acción no difiere sustancialmente de lo explicado para el caso anterior, si bien es cierto que el reconocimiento de este tipo de símbolos no produce situaciones de tensión dramática, sino que, en el siguiente ejemplo —que es el único que se ha registrado—, carece de una relevancia excepcional para el desarrollo argumental. No quiere ello decir, sin embargo, que no sea una agnición, y por este motivo también debe ser considerada.

No intervienen personajes principales de la obra, pues en el descubrimiento del propio objeto no se basa la evolución de la pieza ni el devenir de los propios agonistas. El papel del público es, en este caso, muy interesante, porque el hecho de que un símbolo perteneciente al decorado de la representación sea reconocido implica que el auditorio puede visualizar con mayor detenimiento dicho símbolo porque está presente más tiempo, lo que, sin duda, refuerza la significación y aplicabilidad del mismo.

El ejemplo localizado se enmarca en el tema de tono costumbrista e incluso palaciego de la comedia en la que se encuentra, *El mesón de la corte*. No aparecen tampoco muchos recursos asociados a esta anagnórisis, seguramente porque la importancia de la misma en el conjunto de la obra sea menor; no obstante, emergen la acumulación de justificaciones, la alternancia entre sucesos narrados y escenificados y el simbolismo.

Al principio de dicha obra, Rodrigo dice a Pedro, en un largo parlamento, que la gente sabe que es mesonero por una tablilla que así lo anuncia en la puerta

<sup>730</sup> Vega Carpio, *El caballero del milagro*, op. cit., p. 189.

del establecimiento. La información, sin más, no es una anagnórisis, pues se trata de una conversación informativa para el público, lo que realmente es una anagnórisis es el hecho de que esa tablilla (simbolismo) sea tenida en cuenta por el público desde ese momento y sirva a otros personajes como medio para conocer la verdadera finalidad de un lugar<sup>731</sup>. Es una construcción especial y novedosa, pues puede entenderse como una anagnórisis simbólica que engloba unas previsibles y futuras agniciones no verbales por símbolos en el caso de clasificar el reconocimiento a través de su procedimiento de revelación.

### 4.3. El símbolo accidental o episódico

Hasta ahora se han explicado los distintos símbolos que experimenta una anagnórisis y que, independientemente de su procedencia (sea del vestuario o del decorado), están presentes en la obra por un período de tiempo mayor, lo que les permite aparecer en la obra para la misma o distintas situaciones de reconocimiento (por ejemplo la reflexión reiterativa sobre un mismo particular). Esto no quiere decir que el descubrimiento del resto de símbolos que se van a explicar no sean trascendentales en la acción de la obra que se trate, sino que su incorporación a un incidente determinado define su carácter accidental o episódico, pues su funcionalidad se circunscribe a un suceso concreto y no vuelve a aparecer.

La disposición breve de este tipo de símbolos implica que Lope debe concentrar al máximo su transmisión de doctrina al público, como puede ser un comportamiento censurable producido por envenenar a un personaje que se opone a sus intereses.

Los agonistas que intervienen en estas anagnórisis pueden ser concreción positiva o negativa de los tipos funcionales en los que el Fénix basa su construcción, pero generalmente son principales. La participación en estos reconocimientos sugiere una voluntad personal por parte del personaje que la motiva, y no tiene por qué ser negativa —como sería el citado envenenamiento—, que también, sino que puede orientarse únicamente al deseo que siente un personaje por que algún hecho personal o social sea conocido por todos, esto es, un adoctrinamiento por parte del personaje en cuestión que hace las veces de portavoz de la intencionalidad del dramaturgo.

La temática a la que se adscriben estas agniciones es variada, desde el tema del amor al de la religión, pasando por el del honor y el del gobierno. Aunque no

<sup>731</sup> Vega Carpio, *El mesón de la corte*, *op. cit.*, pp. 5-6.

se respeta ningún patrón uniforme, los contenidos del honor y del gobierno suelen recoger motivaciones negativas en estas anagnórisis, como la envidia o el deseo de poder. El tema religioso es propio de la positividad del reconocimiento y de la moralización del público. El amor es capaz de producir este tipo de agniciones simbólicas desde lo positivo —el amor puro— o desde lo negativo —los celos—.

Recursos como la oposición entre apariencia y realidad, la perspectiva múltiple, la conversación informativa, la analepsis, el simbolismo, el triángulo amoroso, el contraste, la oposición binaria o la alusión religiosa participan muy directamente de algunas de estas anagnórisis.

A la mitad de *Los embustes de Fabia*, aunque perpetró matarla y luego se arrepintió, Fabia salva al senador Catulo de morir envenenado. La anagnórisis se refiere al descubrimiento del verdadero contenido de la taza. Al final muere un esclavo al ingerir su contenido<sup>732</sup>.

Anselmo revela a su amigo Roselo, en *Castelvines y Montesés*, que el veneno que tomó Julia no era mortal, sino que la dormía durante dos días<sup>733</sup>. Revela, por tanto, las verdaderas propiedades de la ponzoña.

En una de las últimas comedias de Lope, *El guante de doña Blanca*, el rey don Dionís pone a prueba a don Juan y este descubre que el monarca sabe que existe una relación entre él y doña Blanca porque le ofrece un papel amoroso que el galán había escrito con anterioridad y había llegado a las manos del soberano. En la transcripción del ejemplo se observa con más claridad que el objeto de reconocimiento es el propio símbolo: el papel:

Don Juan	(¡Vive Dios, que es el papel del guante de doña Blanca, y que es la mayor industria que pudo ser inventada para conferir las letras! No en balde el mundo te alaba, ¡oh rey, oh ingenio divino!) <sup>734</sup>	<i>Aparte.</i> 1089
		1095

La representación del tema religioso en este caso la ostenta *San Diego de Alcalá* con un ejemplo citado más arriba en el que unos panecillos se convirtieron en flores milagrosamente<sup>735</sup>.

<sup>732</sup> Vega Carpio, *Los embustes de Fabia*, op. cit., pp. 873-875.

<sup>733</sup> Vega Carpio, *Castelvines y Montesés*, op. cit., pp. 121-122.

<sup>734</sup> Vega Carpio, *El guante de doña Blanca*, op. cit., p. 93, vv. 1089-1095.

## 5. EL HIBRIDISMO EN LOS OBJETOS DE LA ANAGNÓRISIS

El análisis estricto de la clasificación de la anagnórisis en función del parámetro del objeto reconocido ofrece la posibilidad de que, en algunos casos, las agniciones no puedan situarse únicamente en una categoría, sino que el elemento que se revela pertenezca a dos grupos diferentes dentro de una misma clase de agnición (por ejemplo, a las anagnórisis personales de identidad y de origen social) o, incluso, a dos tipos diferentes (como la anagnórisis personal de identidad y la incidental de incidente real).

Dichos hibridismo y variabilidad permiten asumir, sin ninguna duda, que el recurso de la anagnórisis es extraordinariamente rico y vasto en su aplicación concreta a las comedias de Lope de Vega. Es cierto que hay algunos ejemplos en los que, aun fusionados, una de las clases de agnición se superpone a la otra por extensión o por proyección en la obra; sin embargo, en otros casos la trabazón está tan ligada que resulta imposible separarlos con el fin de clasificar el reconocimiento sin que ello implique una notable pérdida de sentido dramático y funcional en el contexto de la obra.

Aunque hay varias, no se han registrado todas las combinaciones posibles entre los distintos tipos de anagnórisis, y ni siquiera todas las clases son susceptibles de aparecer conectadas con otras. Así, las siguientes agniciones no participan del hibridismo en ningún caso: incidental de incidente futuro y simbólica. Las que se prestan a ello con mayor frecuencia son la personal de identidad y, a distancia, la incidental de incidente real, es decir, los tipos más clásicos, los que, por la maestría que demuestra el Fénix en su empleo, son idóneos para ello.

Se han encontrado las siguientes combinaciones:

- *Anagnórisis personal de identidad y anagnórisis personal de origen social:*
  - En *El ganso de oro* los personajes cambian sus nombres por los verdaderos, se descubre el origen familiar (incluso de la realeza) de los agonistas y se produce una adjudicación de galanes a damas en función de sus gustos. La resolución del conflicto se realiza por arte de magia<sup>736</sup>.
  - En *Si no vieran las mujeres*, tras producirse un encuentro entre Isabela y el emperador Otón, al que la primera acude disfrazada de

<sup>735</sup> Vega Carpio, *San Diego de Alcalá*, op. cit., pp. 150-151, vv. 2602-2638.

<sup>736</sup> Vega Carpio, *El ganso de oro*, op. cit., pp. 812-814.

labradora sin revelar su identidad, el villano Belardo informa al emperador de que la joven es Isabela, hija del duque Otavio, y lo hace extrayendo conclusiones acerca del aspecto, los olores y la limpieza que la joven deja entrever y que no se corresponden con una labradora<sup>737</sup>.

- *Anagnórisis personal de identidad y anagnórisis personal de circunstancia:*
  - En *La fe rompida* el duque Floriberto, autoproclamado rey porque pensaba que Felisardo había muerto, recibe la noticia de que quienes están ante él son Lucinda y el propio rey Felisardo, que permanecían embozados<sup>738</sup>.
  - En *El cuerdo loco* el príncipe se quita la máscara ante los traidores, que ya están coronados, y se descubre a sí mismo y a su cordura (pues fingió estar loco como consecuencia de la ingesta de un veneno)<sup>739</sup>.
- *Anagnórisis personal de identidad y anagnórisis incidental de incidente real:*
  - Al final de *Los muertos vivos* se reconocen todos mutuamente, destacando especialmente Roseliano y Flaminia, de quienes resulta que no se había producido suceso de muerte<sup>740</sup>.
  - En *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* un paje informa a Belardo de que la dama es la reina Margarita, que estaba en los aposentos del rey y la conoció. No es anagnórisis para el público: se cuenta cómo el rey la reconoció y el paje se lo dice a Belardo; por tanto son sucesos pasados reales que, además, son dos agniciones enlazadas en una sola conversación. Se pone de manifiesto que Margarita andaba en ropas de pastora o pobres, pero en este caso no lo hace por ocultar su identidad tan avispadamente como en otras obras (aunque la disimula), sino porque está adaptada a su nueva vida<sup>741</sup>.
- *Anagnórisis personal de identidad y anagnórisis incidental de incidente fingido:*
  - En *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* el conde Enrico pone la última prueba a su mujer, Laurencia, para que demuestre su

<sup>737</sup> Vega Carpio, *Si no vieran las mujeres*, op. cit., pp. 241-243.

<sup>738</sup> Vega Carpio, *La fe rompida*, op. cit., p. 1472, vv. 3362-3364.

<sup>739</sup> Vega Carpio, *El cuerdo loco*, op. cit., pp. 904-905.

<sup>740</sup> Vega Carpio, *Los muertos vivos*, op. cit., pp. 704-706.

<sup>741</sup> Vega Carpio, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, op. cit., p. 1102, vv. 2691-2702.



ejemplaridad. Explica que se va a casar con la hija del rey de Francia y que la necesita para preparar la boda. Ella accede. El padrino sería don Ramón de Moncada. Al final, el conde Enrico revela a su mujer que todo era una argucia y la que iba a ser su nueva mujer, Rosimunda, en realidad es su hija y la de Laurencia, que ella creía muerta. Y el padrino, don Ramón, que también creía muerto, es su otro hijo y heredero. Ambos se han estado criando en secreto durante años<sup>742</sup>.

- *Anagnórisis incidental de incidente real y anagnórisis incidental de incidente fingido:*
  - En *El príncipe melancólico* el conde cuenta la «verdad» al rey, pues Leonido había sido desterrado por su padre, el rey de Hungría. Al principio el conde dice lo que sucedió, pero luego incluye un fragmento en el que explica que el príncipe insultó a Leonido («y el Infante le sufrió/mil befas, que ha sido harto»)<sup>743</sup>, cosa que no fue verdad (al menos no se representa)<sup>744</sup>.

<sup>742</sup> Vega Carpio, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, op. cit., p. 132, vv. 2897-2930.

<sup>743</sup> Vega Carpio, *El príncipe melancólico*, op. cit., p. 287.

<sup>744</sup> *Ibid.*, pp. 286-287.



**CAPÍTULO VII**  
**LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU PROCEDIMIENTO**



## 1. DEFINICIÓN

Tras la tipología de la agnición basada en la naturaleza y funcionalidad de su objeto reconocido, procede atender el segundo criterio de clasificación del recurso que se emplea en el presente trabajo: el procedimiento. Se trata de analizar y sistematizar las estructuras de las que se sirve Lope de Vega para definir la recepción del recurso por el destinatario a partir de elementos que se refieren al modo en el que se presenta la agnición.

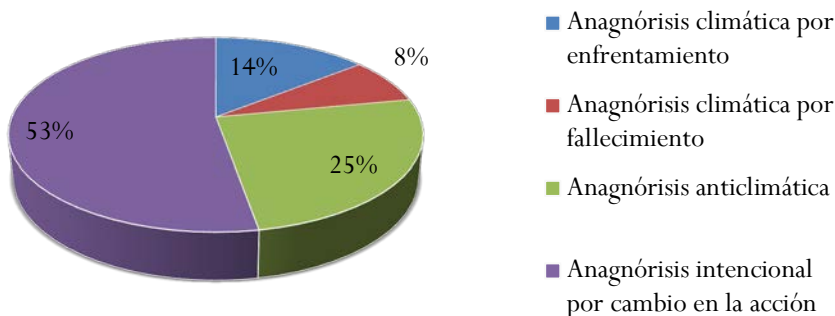
Las clases de anagnórisis son, en este caso, considerablemente más reducidas en el ámbito cuantitativo que las del apartado anterior, aunque evidentemente ello implica que todos los reconocimientos registrados únicamente pueden llevarse a cabo por dos procesos generales, como se explica a continuación, a pesar de que cada uno de ellos conlleve ciertas particularidades o pueda englobar varias realizaciones concretas en las comedias.

Las agniciones pueden ser, según su procedimiento, verbales y no verbales. A estos dos grupos hay que sumar las realizaciones híbridas.

De las 516 anagnórisis que se han localizado, 459 presentan una anagnórisis verbal como procedimiento para llevarla a cabo, el 88,9%. Por otra parte, el 11,1% de los casos pertenece a agniciones no verbales, es decir, 57 ejemplos. Las verbales son, de largo, las más empleadas por el Fénix.

El siguiente gráfico muestra la frecuencia porcentual de los tipos y subtipos de agnición en función de su procedimiento:

**GRÁFICO 6**  
**FRECUENCIA PORCENTUAL DE LOS TIPOS DE ANAGNÓRISIS SEGÚN SU PROCEDIMIENTO**



### 1.1. La anagnórisis según el procedimiento en las etapas de producción de Lope

La preeminencia de las anagnórisis verbales orales en todas las etapas de la producción dramática del Fénix como procedimiento para llevar a cabo el recurso es observable en los datos que se ofrecen en la siguiente tabla: se trata de un porcentaje cercano al 90% que decrece en las siguientes dos fases, especialmente en la última, donde queda situado en el 80%, valor que sigue mostrando la hegemonía de este tipo de proceso de agnición. Ese descenso permite que las otras clases suban su frecuencia, pero no del mismo modo, es decir, mientras el ascenso de las anagnórisis no verbales es más sostenido, el incremento en las verbales escritas se produce, en la última fase, en más del doble con respecto a los dos períodos previos, aunque se reduzca el número de casos; ello es posible, nuevamente, a que también son menos las comedias y las agniciones de la etapa del Lope viejo.

Esta tabla contiene el número de agniciones según el procedimiento en cada una de las tres etapas de la creación del Fénix y el porcentaje que supone:

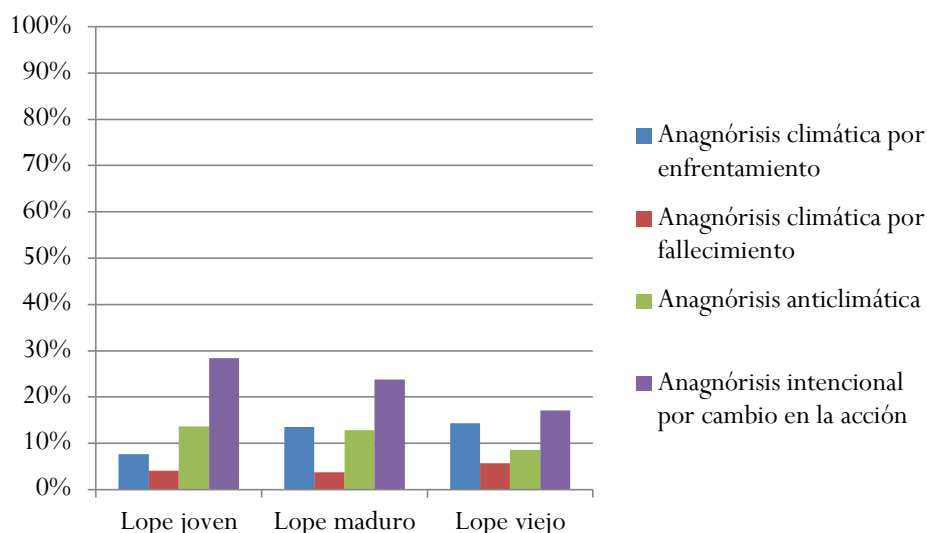
**TABLA 13**  
**LA AGNICIÓN SEGÚN EL PROCEDIMIENTO EN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**

	Lope joven	Lope maduro	Lope viejo
Anagnórisis verbal oral	148 (87,6%)	270 (86,5%)	28 (80%)
Anagnórisis verbal escrita	4 (2,3%)	7 (2,3%)	2 (5,7%)
Anagnórisis no verbal por acciones	12 (7,1%)	23 (7,4%)	3 (8,6%)

<b>Anagnórisis no verbal por símbolos</b>	5 (3%)	12 (3,8%)	2 (5,7%)
<b>TOTAL</b>	<b>169</b> <b>(100%)</b>	<b>312</b> <b>(100%)</b>	<b>35</b> <b>(100%)</b>

A continuación se ofrece un gráfico que muestra de manera más directa el predominio de la agnición verbal oral como modelo de procedimiento y los valores evolutivos del resto de opciones según las tres etapas creadoras del Fénix de los Ingenios:

**GRÁFICO 7**  
**LA AGNICIÓN SEGÚN EL PROCEDIMIENTO EN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**



## 1.2. La anagnórisis según el procedimiento y su relación con otros parámetros de clasificación

En el capítulo anterior se facilitó una tabla en la que se observaba la relación cuantitativa de datos que tenían correspondencia entre los parámetros del procedimiento y del objeto de las anagnórisis (TABLA 11); por tanto, se remite a ese lugar para comprobar las confluencias.

No obstante, se presenta ahora una tabla —para completar la visión de la base de clasificación que se analiza en este capítulo— en la que aparece la relación que se establece entre el procedimiento y las consecuencias de una agnición en los mismos términos que las del capítulo anterior:

**TABLA 14**  
**RELACIÓN ENTRE LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SU PROCEDIMIENTO Y SUS CONSECUENCIAS**

		Consecuencias						Total
		<i>Climática (enfrentamiento)</i>	<i>Climática (fallecimiento)</i>	<i>Anticlimática</i>	<i>Intencional (acción)</i>	<i>Intencional (actitud)</i>	<i>Pragmática</i>	
P r o c e d i m i e n t o	<i>Verbal (oral)</i>	50	16	58	116	175	31	<b>446</b>
	<i>Verbal (escrita)</i>	4	1	1	2	5	0	<b>13</b>
	<i>No verbal (acciones)</i>	4	3	5	7	15	4	<b>38</b>
	<i>No verbal (símbolos)</i>	2	1	2	3	10	1	<b>19</b>
<b>TOTAL</b>		<b>60</b>	<b>21</b>	<b>66</b>	<b>128</b>	<b>205</b>	<b>36</b>	<b>516</b>

## 2. LA ANAGNÓRISIS VERBAL

La anagnórisis verbal permite que el destinatario reciba por procesos lingüísticos, orales o impresos, el contenido de un reconocimiento dramático.

La agnición verbal puede ser de dos tipos: oral o impresa. La primera de ellas es la que, claramente, enmarca el mayor número de reconocimientos en la producción lopesca: 446 registros, el 97,2% de las anagnórisis verbales. Por su parte, las escritas representan el 2,8% con 13 ejemplos.

### 2.1. La anagnórisis verbal oral

Es la clase de anagnórisis verbal en la que Lope se sirve de parlamentos transcritos en la comedia y dramatizados por los personajes de las obras, independientemente de sus estructuras y tipologías.



Los moldes utilizados por Lope para concretar los reconocimientos verbales orales son la conversación, la revelación, el monólogo y el soliloquio, la deducción, el descubrimiento fuera de escena, el conocimiento involuntario y la audición de un elemento concreto.

### **2.1.1. *La conversación***

El mecanismo que concentra un mayor número de agniciones como procedimiento para llevar a cabo el recurso es, sin duda, la mera conversación entre dos o más personajes de una comedia. Más de trescientos casos de los quinientos dieciséis registrados responden a esta fórmula, lo que supone un porcentaje cercano al 62%, frecuencia que se observa incluso más trascendente si se pone en relación con los modelos procedimentales que le siguen a nivel cuantitativo —las revelaciones y los monólogos, que se explican más adelante—, los cuales no llegan ni al 10% cada uno de ellos. Existen otras concreciones con porcentajes más reducidos.

Las realizaciones concretas dentro de ese conjunto de parlamentos que se ha convenido en llamar «conversación» en este trabajo sugieren que, aunque existen similitudes entre unos tipos y otros, las particularidades registradas permiten subclasificar este tipo de procedimiento de la anagnórisis en función del modo en que se lleven a cabo.

Pero a nivel general se trata de un proceso de agnición estrechamente relacionado con los parlamentos de la comedia, como no puede ser de otra forma, solo que los diálogos o los apartes, ambos casos de conversación, inciden de manera bien distinta en la acción de la comedia. Así, un intercambio de información que recoja una agnición puede resultar climática o anticlimática, pero, en los ejemplos analizados, cuando interviene el recurso del aparte se potencia la expectación y la intriga, de tal manera que una anagnórisis desarrollada en estas circunstancias tiene más probabilidades de resultar decisiva para la resolución de la obra.

Dada su extensión, no existen prácticamente diferencias en los tipos y caracteres de personajes que participan en las conversaciones: hay damas y galanes, poderosos y criados, personajes principales y secundarios. Unos y otros anotan particularidades a la conversación que sostienen, ya que no es el mismo caso que se produzca una conversación entre dos galanes amigos (de la que sale una información desconocida) que un coloquio entre un amo y su criado en el que este desvela a aquel la verdadera clase social de su enamorada.

Por el mismo motivo se adscriben a este procedimiento todos los temas de la comedia áurea: el amor, el honor, las relaciones familiares, el gobierno, el cos-

tumbrismo o la amistad. Los dos primeros son los que presentan mayor frecuencia de tratamiento, pero ello no tiene relación con la conversación como proceso de agnición, sino porque son los que intervienen hegemónicamente en el teatro del Siglo de Oro. La laxitud de este mecanismo facilita, como es normal, que la inmensa mayoría de los constituyentes de la comedia nueva estén representados.

La lista también es amplia a nivel de recursos empleados, aunque es cierto que los largos parlamentos, las conversaciones informativas, los resúmenes didácticos, las analepsis, los apartes, las perspectivas múltiples, las introspecciones, los contrastes dialécticos y las oposiciones entre apariencia y realidad son más frecuentes.

Aunque el significado de una comedia no se desprende del procedimiento conversacional de una anagnórisis, sí es posible que el espectador acceda a algunas notas doctrinales sobre los temas que se tratan en dicho mecanismo de reconocimiento, a las costumbres y al parecer y sentir de ciertos personajes en tanto que representantes de las distintas opciones positivas y negativas amparadas en el tratamiento de un mismo tema.

### **a) La conversación básica**

El primer mecanismo de concreción de una anagnórisis verbal oral por conversación es lo que se ha denominado *conversación básica*, es decir, un parlamento entre dos o más personajes a través del que se produce el descubrimiento del objeto de la agnición y en el que no destacan otras particularidades como el aparte que podrían otorgar mayor efectividad al intercambio de información o a la tertulia.

Estas conversaciones básicas aparecen tanto en incidentes principales como secundarios, climáticos y anticlimáticos. Su predominio cuantitativo invita a que el devenir de la comedia, o su propia resolución, puedan verse afectados por la inclusión de este tipo de coloquios; aunque no es menos cierto que si la importancia del parlamento no es decisiva —lo que no implica que no se produzca una agnición— puede ocurrir que la obra, aun con reconocimientos para algunos personajes, continúe su desarrollo normal.

El caso de los personajes también es especialmente laxo, ya que personajes protagonistas, principales, secundarios, episódicos y accidentales pueden participar en las conversaciones básicas. El estudio de los textos ha permitido advertir que son los protagonistas y los principales los que intervienen con mayor frecuencia en dichos parlamentos, aunque también entran en juego los otros en varias ocasiones;

incluso es usual que departan agonistas principales y secundarios y que estos últimos sean los desencadenantes de las anagnórisis.

Como se ha explicado previamente, todos los temas están presentes en las conversaciones básicas, aunque el predominio del amor y del honor es patente. A través de recursos compositivos como las conversaciones informativas y todo tipo de contrastes se consigue que el procedimiento de la anagnórisis por conversación básica sea aún más decisiva en los casos en que se producen, sin que ello sea óbice para que estos recursos aparezcan, acaso de forma más sutil, en cualquier ejemplo registrado.

En *La infanta desesperada* el relator cuenta la historia de Lavinia y de su hijo Belardo, que entran en escena. El príncipe reconoce ahí su historia y se queda con ella y con su hijo, aunque no se observan verdaderos signos de arrepentimiento, pero sí de querer restaurar el orden; no en vano, Lavinia acaba como reina<sup>745</sup>.

A la mitad de la segunda jornada de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* Peribáñez descubre un retrato que un pintor había hecho a Casilda por encargo del comendador y empieza a sospechar. El pintor confirma que fue don Fadrique quien encargó ese retrato, pero que la dama no sabe del amor que le profesa<sup>746</sup>.

## b) La respuesta directa

Existen pocas diferencias con respecto a la categoría anterior, únicamente es destacable que, en este caso, la anagnórisis no solo se produce en el marco de una conversación, sino que, además, se basa en una interpelación de un personaje a otro, es decir, un agonista formula una pregunta a otro y obtiene de él una respuesta directa que recoge la agnición. En este tipo de reconocimientos se advierte con una meridiana claridad el interés del personaje que pregunta, si bien es cierto que, como en otras ocasiones, la respuesta que obtiene puede ser verdadera o falsa, aunque en este último caso se presenta como verdad para el interlocutor, como se viene sosteniendo.

*Los celos de Rodamonte* registra un ejemplo perfecto sobre este tipo de agnición: Rodamonte descubre que uno de los personajes que estaba en escena era su antagonista Mandricardo:

Rodamonte                      Dime, ¿eres tú Mandricardo?                      2814

<sup>745</sup> Vega Carpio, *La infanta desesperada*, op. cit., pp. 170-171.

<sup>746</sup> Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, op. cit., pp. 479-480, vv. 1682-1716.

Mandricardo	¿Quién, si no yo, puede ser? ¿Ay hombre que me parezca, que asida al lado merezca la prenda que al mío ves?	
Rodamonte	Diráslo quando a mis pies primero la uida ofrezcas. ¡O Mahoma, muera el perro! <sup>747</sup>	2821

En *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, tras un dinámico diálogo de preguntas y respuestas rápidas, Mudarra revela a Gonzalo Bustos que es su hijo. El reconocimiento incluso permite al padre recuperar la vista, pues estaba ciego<sup>748</sup>.

### c) El aparte

Uno de los recursos más celebrados y utilizados en la dramaturgia es el aparte. En relación con el objeto de estudio de este trabajo es un procedimiento ambivalente, ya que a través de él una información puede ser ocultada o revelada, o ambas cosas si un personaje oculto asiste a una conversación en apartes. Por otro lado, el aparte también sirve para dar a conocer ciertas identidades, hechos o símbolos al público sin que se enteren otros personajes, especialmente aquellos que se verían potencialmente más afectados como consecuencia del descubrimiento.

Es el aparte un mecanismo que potencia las conversaciones propias de la agnición y les confiere unas particularidades especiales relacionadas con los destinatarios de una conversación o la relevancia de la misma, ya que generalmente las anagnórisis producidas en apartes son climáticas en el conjunto de la acción de la comedia o, en el peor de los casos, confían al público informaciones ocultas sin más.

Al comienzo de *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, el capitán Molina explica al conde de Albadeliste, a la sazón virrey, en apartes, que la dama que se oculta es Laura, la esposa de Lesbio, el alguacil mayor, que está presente. Adviértase que el virrey había pedido que la mujer se destapara<sup>749</sup>.

En *Amar sin saber a quién*, el alguacil de la prisión en la que está recluso don Juan de Aguilar por haber matado a don Pedro (los personajes y el público saben que es falso) le presenta a don Fernando para que diga si este es el culpable o

<sup>747</sup> Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, op. cit., p. 102, vv. 2814-2821.

<sup>748</sup> Vega Carpio, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, op. cit., p. 203, vv. 2761-2763.

<sup>749</sup> Vega Carpio, *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, op. cit., p. 421, vv. 313-316.

no. Don Juan lo reconoce en apartes, aunque al final decide mentir a la justicia y salvar al que será, por esto, su amigo<sup>750</sup>.

#### **d) El personaje escondido**

El último tipo de anagnórisis por conversación que se ha registrado en las comedias de Lope es el que se refiere a la circunstancia que se produce cuando un personaje asiste, oculto, a una conversación. Este coloquio no tiene que contener un reconocimiento para los interlocutores, pero sí es necesario que, aunque los participantes directos en el diálogo conocen previamente el objeto de la anagnórisis, este debe ser ignoto para ese otro agonista escondido, que puede descubrirse o no cuando accede a la información y que, en la inmensa mayoría de los casos, manifiesta su sorpresa ante la agnición.

Celio, en *Con su pan se lo coma*, está escondido y escucha cómo Nuño y Ricardo tratan de envenenar a Ramiro, rey de León. Cuando lo descubren finge estar loco y, al quedarse solo, lamenta el destino del rey, a quien va a salvar porque se lo dirá<sup>751</sup>.

Al principio del tercer acto de *El desposorio encubierto* Lupercio está escondido y su mujer, Beatriz, cuenta a Feliciano todo lo que piensa, con lo que su marido descubre que no le es infiel<sup>752</sup>.

#### **2.1.2. La revelación**

Se trata de un modelo que guarda notables semejanzas con el de la conversación, explicado anteriormente. Aunque la revelación puede producirse en el marco de una conversación o un diálogo, la diferencia fundamental radica en que puede desvelar identidades o hechos sin que ello sea consecuencia derivada de una pregunta formulada por el interlocutor o de su interés; es decir, la revelación supone una transmisión de información que no ha sido pedida por ningún personaje y que, por tanto, procede de la voluntad de quien la descubre.

Las relaciones que mantiene la revelación con los distintos elementos que forman parte de la comedia son muy afines a las que sostienen, con los mismos integrantes, las conversaciones. Así, este tipo de anagnórisis pueden aparecer en

<sup>750</sup> Vega Carpio, *Amar sin saber a quién*, op. cit., pp. 65-66, vv. 667-697.

<sup>751</sup> Vega Carpio, *Con su pan se lo coma*, op. cit., pp. 329-330.

<sup>752</sup> Vega Carpio, *El desposorio encubierto*, op. cit., pp. 871-872, vv. 2278-2307.

cualquier punto de la acción, en incidentes climáticos o anticlimáticos, y su inclusión puede orientar el final de las obras si es de especial importancia o, simplemente, facilitar cierta información a otros agonistas.

Los personajes también son de lo más variado y, como se ha explicado, en todos ellos se concita una característica que, por otro lado, no es propia de agonistas principales o secundarios, sino de la función que desempeñe en la comedia: la voluntad. Los personajes que revelan identidades, hechos o símbolos suelen ser decididos y presentan una personalidad marcadamente activa, ya que de su deseo depende que la revelación se produzca o no. Nadie insta a estos personajes a procurarles información, pero ellos sí muestran la necesidad y, en ocasiones, el atrevimiento, de revelar circunstancias ocultas o desconocidas. En el caso de que los personajes sean secundarios, si el reconocimiento que desarrollan es relevante, su participación en ese incidente o en esa escena también lo será.

Todos los contenidos propios del drama barroco están presentes en este tipo de agniciones, ya que, como en casos anteriores, la amplitud conceptual facilita la inclusión de temas variados. El del amor y el del honor son, nuevamente, los más frecuentes.

Entre los recursos compositivos más empleados en la ornamentación de estas anagnórisis o en la potenciación de su desarrollo se encuentran las perspectivas múltiples, los contrastes y las narraciones de sucesos no representados.

### **a) La revelación por un personaje afectado directamente**

Un primer modo de revelación es el que se produce cuando quien descubre la circunstancia ignota está directamente afectado por ella. Se encuentra un ejemplo de ello al finalizar la segunda jornada de *El hijo Venturoso*; están hablando Venturoso y Leonardo, ambos enamorados de Florinda, y el segundo desvela que es hombre principal (era hijo del conde Luciano) en el marco de una conversación, aunque su interlocutor no le pregunta directamente por ello<sup>753</sup>.

*El soldado amante* registra un ejemplo en el que quien revela la información es el propio interesado. Así, el príncipe desvela su verdadera identidad a la reina, quien ya lo sospechaba desde el momento de una anagnórisis previa; comenta sus sospechas en apartes en varios momentos de la obra. La reina obliga al príncipe a revelar su verdadera identidad porque ordena al conde que le corte la cabeza, y lógicamente el príncipe se ve obligado a decir la verdad. La consecuencia es la boda

<sup>753</sup> Vega Carpio, *El hijo Venturoso*, op. cit., p. 67.

del príncipe con la reina y la detención de la guerra entre Escocia (rey Dinacreonte y príncipe Clarinarte) y Holanda (reina Rodiana). No se desarrolla el engaño del disfraz de la reina al príncipe, solo el público sabe que la reina se disfrazó de villano. Quizás Lope hubiera podido hacer que la reina se sincerase también con el príncipe<sup>754</sup>.

### b) La revelación por un personaje afectado indirectamente

Es posible, por otro lado, que la identidad o el hecho sea revelado por personaje que, aunque relacionado o interesado, no es el afectado directo por el reconocimiento. Es uno de los casos registrados en *El mármol de Felisardo*, donde el almirante le dice al rey de Gelandia que Felisardo es su hijo natural. Se trata de una revelación cuyo principal destinatario es el público, y Lope lo hace para que el auditorio goce de todas las claves para el futuro de la comedia. Ya se comentaba algo anteriormente:

Elisa	Si amanecéis algún día hijo de un rey o almirante, ¿no veis, señor estudiante, que vendré a quedar muy fría? Haraos el Rey cardenal y gozareis la renta, y a mí, si el golpe me afrenta, me dejaréis la señal.	405         412
-------	---	--

Pero ahora, sin embargo, se confirma para el público<sup>755</sup>.

También se encuentra un ejemplo de revelación por parte de un personaje que no es el afectado directamente en *El maestro de danzar*. Alberigo, padre de Florela, revela a Bandalino que su hija quería casarse en secreto. Al final de la comedia Alberigo dice a Aldemaro: «Ya sé que eres Aldemaro, /de los nobles de Lerín»<sup>756</sup>, con lo que no se produce la anagnórisis, sino el momento sin trascendencia en el que el padre de Florela comunica a su yerno que conoce la identidad y que lo perdona por todo lo sucedido. Y, como en el caso del descubrimiento de la verdadera identidad de Aldemaro a Florela por sí mismo, no tiene trascendencia ni mayor

<sup>754</sup> Vega Carpio, *El soldado amante*, op. cit., p. 497.

<sup>755</sup> Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*, op. cit., p. 1603, vv. 405-412.

<sup>756</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., p. 228, vv. 2995-2996.





### 2.1.3. *El monólogo y el soliloquio*

Son dos procedimientos que, además, se entienden como recursos de composición en el contexto de este trabajo. Ambos se refieren a unos parlamentos de cierta extensión que, aunque pueden cumplir funciones similares, presentan una diferencia conceptual básica, que está muy relacionada con la puesta en escena y la distribución de personajes en el escenario en el momento en que se producen los unos y otros. Así, los monólogos son aquellas intervenciones de un solo personaje que tienen lugar aun cuando otros agonistas estén presentes en el tablado; los soliloquios, por su parte, requieren que solamente el personaje que hable esté en escena, lo que implica que sea el público el destinatario principal de esas reflexiones y reconocimientos. Cressman Frye resumió esta diferencia del siguiente modo:

¿Qué es un monólogo? Es un discurso extenso hablado por un personaje y escuchado por al menos otro personaje, además de los espectadores. Aquí se nota la gran diferencia entre el monólogo y el soliloquio, un discurso extenso pronunciado por un personaje que está solo en la escena (o por lo menos piensa que lo está).<sup>759</sup>

Tras las conversaciones y las revelaciones, los monólogos son los procedimientos de la anagnórisis más empleados, y superan también a los soliloquios.

El desarrollo de la acción no se resiente en su desarrollo con la aparición de monólogos o soliloquios, ya que unas intervenciones y otras se sitúan, en ocasiones, en momentos de anticlímax, sin que ello impida que el propio mecanismo de la agnición suponga un progresivo aumento de la intriga y de la expectación. Unos y otros no suelen decidir la resolución de una comedia, porque Lope concede a los finales, en la mayoría de sus comedias, un carácter mucho más dinámico (incluso acelerado) que al resto de la acción.

Son los personajes principales los que recurren con mayor frecuencia a este tipo de procesos de anagnórisis, pero no deben desdeñarse las intervenciones de algunos secundarios que emplean ambos recursos para, fundamentalmente, reme-

<sup>759</sup> Ellen Cressman Frye, «Taxonomía del sistema monológico en “La verdad sospechosa”», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Edición de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de comedias, 22), 2007, p. 154.

morar o contar algún suceso pasado. Los monólogos y soliloquios de los agonistas principales añaden, además, notas introspectivas que permiten al espectador conocer las motivaciones de algunos personajes y atisbar su carácter más íntimo, sus preocupaciones y sus miedos, también sus alegrías y dichas.

En ambos procedimientos resultan frecuentes los temas del amor, del honor y de las relaciones paternofiliales, con amplia diferencia con respecto a otros adyacentes. Los monólogos y soliloquios relacionados con el tema amoroso posibilitan una introspección más sincera y un desarrollo del desdén de amor y de las quejas. En el caso del honor suelen referirse hechos pasados y se muestra una defensa de valores enraizados en la sociedad o en el ánimo de los agonistas. Aquellos en los que predomina el tema de las relaciones paternofiliales hacen, habitualmente, un recorrido por los orígenes sociales y familiares de los interesados, acercando al auditorio a la historia personal y familiar de los personajes.

Ya se han citado algunos recursos utilizados en estos modelos de anagnórisis. Pueden destacarse la analepsis, el largo parlamento, la perspectiva múltiple, la introspección, el contraste, la prolepsis, el triángulo amoroso y los amores entrecruzados, el resumen didáctico, la acumulación de justificaciones y el lirismo.

En el plano doctrinal, estos procedimientos de anagnórisis facilitan el hecho de que el espectador juzgue el carácter y las motivaciones de los personajes que desarrollan este tipo de intervenciones.

En *El testimonio vengado* Belisardo revela a Ramiro, en un monólogo, que es hijo del rey don Sancho el Magno y que la mujer que intenta conseguir como esposa es, en realidad, la reina, que está cautiva. El público sabe, desde el principio de la comedia, que el rey tenía un hijo que se estaba criando en el campo. Además, Ramiro recibió previamente, por encargo del rey, una visita del conde Fortún con la intención de llevarlo a la corte, algo que Ramiro rehusó pero que sirve al auditorio para intuir que ese personaje es hijo oculto del rey don Sancho<sup>760</sup>.

Es también a través de un monólogo como, en *El castigo del discreto*, Ricardo revela los engaños sobre Felisardo y recuerda —el público ya lo sabía— que Hipólita e Inés se habían disfrazado de varón pero sin crear un personaje nuevo, es decir, suplantando la identidad de dos caballeros de la comedia, Felisardo y Roberto, respectivamente<sup>761</sup>.

Una de las agniciones de *La corona de Hungría y la injusta venganza* presenta un soliloquio. Liseno expresa, a través de ese procedimiento, que en realidad no ha

<sup>760</sup> Vega Carpio, *El testimonio vengado*, op. cit., pp. 1755-1756, vv. 1703-1754.

<sup>761</sup> Vega Carpio, *El castigo del discreto*, op. cit., pp. 309-310, vv. 3272-3291.

matado a la reina Leonor ni a sus hijos, como había ordenado Enrique, rey de Hungría. En su lugar han colocado a una esclava que acababa de morir<sup>762</sup>. Es una anagnórisis para el público.

Por otro lado, en *La varona castellana*, doña María Pérez descubre que su enamorado, el infante don Vela, requeiebra a otra dama, que resulta ser la reina de Castilla, doña Urraca. El soliloquio permite que el público sepa que la protagonista es conocedora de la noticia y que se desarrolle introspectivamente su lamento personal:

María	Ya quiere a la Reina y vive con esperanza y deseo. ¡Celos me da el alto empleo y el ver que con ella prive! <sup>763</sup>	2273   2276
-------	---	----------------------

#### 2.1.4. La deducción

Es posible que, a lo largo de la comedia, haya distintos momentos en los que las conversaciones o el simple desarrollo de la acción contemplen la posibilidad de arrojar notas sobre una identidad o un incidente que aún no se ha descubierto. Generalmente esos apuntes se producen conscientemente y como consecuencia del interés que demuestran determinados personajes por que se conozca la verdad sobre algo o alguien, aunque no es menos cierto que Lope marca muy bien los tiempos de la comedia a través de estos agonistas para que las revelaciones se produzcan en el momento en que el dramaturgo considere más oportuno. No obstante lo anterior, tanto el público como algunos personajes pueden ir preconociendo ideas que ahonden —con fundamento o sin él— en el previsible reconocimiento futuro, que servirá, además de para conocer la verdad sobre un caso, para reafirmar las sospechas de unos y disipar las de otros.

La acción está, pues, absolutamente pautada en las obras en las que aparece la deducción como procedimiento de anagnórisis verbal oral. Los distintos momentos que sustentan las opiniones presentan intermitencia y, a medida que avanzan en la acción, invitan, cada vez con mayor efectividad, al clímax y la tensión dramática. El momento culminante de todo ese proceso es la anagnórisis final, que derivará de los pasos anteriores.

<sup>762</sup> Vega Carpio, *La corona de Hungría y la injusta venganza*, op. cit., p. 93, vv. 849-860.

<sup>763</sup> Vega Carpio, *La varona castellana*, op. cit., p. 1248, vv. 2273-2276.

Los personajes que intervienen en estos casos pueden ser principales o secundarios, pero unos y otros dan muestras de un carácter mínimamente dominante y calculador que les permite regular el devenir de la acción en función de las distintas dosis de verdad que se van concediendo en la obra y que conforman la base para las sospechas y las deducciones en una posterior agnición oral generada a partir de este procedimiento.

El del amor es el tema más recurrente en este caso. Es habitual que el proceso previo a la agnición suponga un comentario discontinuo del funcionamiento de una relación amorosa y de sus juegos para que, cuando llegue el momento en el que debe producirse la anagnórisis, esta sea el resultado de un proceso deductivo a partir de las informaciones previas. También los casos de honor están representados en este tipo de reconocimientos, pero en menor medida que los que se refieren a casos de amor.

Son varios los recursos de aplicación dramática que contribuyen a perfilar estas agniciones, aunque pueden destacarse la analepsis, la prolepsis, la perspectiva múltiple, la conversación informativa y la expectación.

Este procedimiento de la anagnórisis puede manifestarse de tres formas casi iguales, pero entre las que cabe alguna diferencia de matiz relacionada con la información previa de que disponen los personajes y con la gallardía de estos por aventurarse a señalar una verdad a través de circunstancias más o menos fundadas.

### **a) La deducción básica**

El primer caso se refiere a una deducción básica, sin más, donde el personaje que descubre la verdad lo hace a partir de una información previa de cierta contundencia, cuya interpretación lleva inequívocamente –o, al menos, plausiblemente– a la realidad descubierta. En *La serrana de La Vera* Leonarda reconoce a don Carlos por su físico al verlo en los montes, aunque no median palabra<sup>764</sup>.

Un ejemplo especial se registra en *El duque de Viseo*, donde hablan el protagonista y doña Elvira y permanecen escondidos el rey de Portugal, don Juan, y don Egas. Estos escuchan una conversación de la que deduce el monarca que quieren quitarle el trono, mientras que aquellos se percatan de la presencia del soberano, aunque disimulan<sup>765</sup>. El personaje deduce una anagnórisis incidental de incidente futuro.

<sup>764</sup> Vega Carpio, *La serrana de la Vera*, op. cit., p. 1471, vv. 2076-2077.

<sup>765</sup> Vega Carpio, *El duque de Viseo*, op. cit., p. 1082, vv. 1120-1145.

## b) La sospecha

El siguiente grupo engloba las sospechas, aquellas agniciones que se producen cuando la información obtenida previamente por los personajes no es tan abundante como para que se produzca una deducción, pero sí suficiente para los agonistas más avisados, o también para los espectadores. En *La francesilla* finaliza la segunda jornada con el disfraz de Clavelia como paje, que es descubierta por Feliciano, a quien ama ella. No hay cambio de nombre, solo un disfraz y su utilización no tiene mucho recorrido. La transcripción del ejemplo da cuenta de cómo se produce la sospecha:

*Clavelia de lacayuelo francés con capotillo  
de dos faldas y cintas*

Clavelia	Ah, señor amo, ¿no iremos?	2018
Feliciano	Ya me calzo, buen francés. ¡Cielos! ¿Clavelia no es?	
Clavelia	Detente, no hagas extremos. Yo soy a quien tanto debes. Contigo me has de llevar o aquí me verás matar. <sup>766</sup>	2024

En el segundo acto de *Porfiando vence amor*, Lucinda —dama que pretende a Carlos— y su criada Inés defienden a este y a su criado Fabio en una pelea, ocultando su rostro y respondiendo con una falsa identidad a las preguntas de sus defendidos, aunque verdaderamente sospechan de quiénes se trata<sup>767</sup>.

## c) La intuición

Por último, es posible que el reconocimiento se lleve a cabo, dentro de una deducción, por intuición, que debe entenderse como la ausencia total —o, al menos, suficiente— de información previa. Este caso, que es el que aparece con menor frecuencia en la producción lopesca, implica que el personaje que participa más directamente en la anagnórisis ha de aventurarse considerablemente en el descubrimiento de la verdad. Es lo que sucede al final de la primera jornada de *La*

<sup>766</sup> Vega Carpio, *La francesilla*, op. cit., pp. 694-695, vv. 2018-2024.

<sup>767</sup> Vega Carpio, *Porfiando vence amor*, op. cit., p. 294.

*serrana de Tormes*, cuando se presenta Diana vestida de hombre a unos soldados y estos intuyen que es una mujer<sup>768</sup>.

### 2.1.5. *El descubrimiento fuera de escena*

Aunque la mayoría de las agniciones se desarrollan ante el público, no son pocos los ejemplos registrados en las comedias de Lope de Vega seleccionadas que incluyen reconocimientos producidos fuera de escena. El público y también algunos de los personajes de la obra se enteran de que la anagnórisis ha tenido lugar en un plano distinto al de la escenificación porque, en un momento determinado y posterior, los agonistas implicados en el descubrimiento —o alguno de ellos— manifiestan ante los otros personajes y los espectadores que tal circunstancia se ha producido. Mientras tanto, nadie —salvo los interesados— saben de la agnición que se ha llevado a cabo, aunque puede entenderse que el hecho de conocer que se ha producido un reconocimiento previo supone que quienes no lo sabían tomen conciencia de que a partir de un punto concreto de la acción ya había sido revelada la verdad, aunque ellos lo desconocieran.

Este tipo de procedimiento de agnición se produce, en la acción, en el contexto tanto de incidentes climáticos como anticlimáticos, es decir, el descubrimiento de la identidad no forma parte, en sí mismo, de ningún incidente, pues el hecho se produce fuera de escena, pero sí hay que tener en cuenta que dicho descubrimiento puede producirse en momentos del desarrollo de la acción que presenten clímax o no. Algunos de estos reconocimientos pueden orientar el sentido de la acción o del propio final de la pieza, y en esos casos se trataría de unas anagnórisis producidas fuera de escena pero en el marco de un incidente principal, que puede manifestarse intermitentemente a lo largo de la comedia, es decir, que la consecuencia del reconocimiento puede producirse en distintos puntos de la acción a partir de que los personajes y el público tengan conocimiento de que el recurso de la agnición ha sido llevado a efecto.

Los personajes que participan en este tipo de reconocimientos fuera de escena son, habitualmente, principales, según se desprende del análisis del corpus seleccionado de comedias lopescas. No es infrecuente que participen, también, algunos criados que, aun no siendo personajes principales, tampoco distan en exceso de ellos por su relevancia en la obra. Son personajes que tienen la capacidad de hablar con sosiego, y ello no es baladí, ya que se está excluyendo, en consecuencia,

<sup>768</sup> Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, op. cit., p. 150.

a todo un conjunto de agonistas episódicos que no están preparados para sostener una conversación relajada con otro personaje.

Hay dos temas que destacan, con claridad, en este proceso de agnición: el amor y las relaciones familiares. No es extraño que un personaje revele a otro la verdad sobre las relaciones amorosas o el origen social o familiar de otro agonista de la comedia, y que la conversación se extienda hasta producirse ante el público, esto es, que el parlamento comenzado fuera de escena continúe sin apariencia de discontinuidad ante los espectadores, casi como una prolongación del coloquio producida con la finalidad de que el auditorio conozca los términos del descubrimiento lo antes posible, sin que pase más tiempo. Como se explica en este trabajo, el interés de Lope por que los espectadores conozcan toda la información con antelación incluso a los personajes interesados es notoria, y de ello es muestra, en algunos casos, este tipo de anagnórisis, además de otras.

El refuerzo de las anagnórisis fuera de escena se lleva a cabo a través de recursos como la analepsis, la prolepsis, la alternancia entre sucesos narrados y escenificados, la narración de sucesos no escenificados, la conversación informativa, la perspectiva múltiple, el contraste y la escena de transición.

La realización concreta de las anagnórisis producidas fuera de escena puede responder a varias particularidades o técnicas dramáticas que, aun conservando las características generales del modelo que se explica, permiten añadir algunas notas especiales.

En primer lugar, se da el caso de que el descubrimiento de la verdad se produce previamente y fuera de escena y que, más tarde, el personaje se entera. Se encuentra esta situación en *La doncella Teodor*, pues don Félix Manrique manifiesta que ya se ha enterado de la verdad sobre el engaño al que había sido sometido en Orán: su amada no había sido llevada a España —como había sido el trato—, sino que la habían vendido como esclava en Constantinopla<sup>769</sup>.

También es posible que unos agonistas refrenden en una conversación la anagnórisis producida fuera de escena y de la que ya tenía noticia un personaje ajeno a la misma, es decir, que confirmen tal hecho a través de un diálogo. Es lo que sucede en *Los embustes de Fabia*, donde el emperador Nerón descubre que el senador Catulo no quiere pagar a Lelio los veinticinco sestercios prometidos y le obliga a hacerlo. El emperador lo descubre fuera de escena. Seguidamente, el senador y Lelio le cuentan lo que verdaderamente sucedió<sup>770</sup>.

<sup>769</sup> Vega Carpio, *La doncella Teodor*, op. cit., p. 268, vv. 2766-2773.

<sup>770</sup> Vega Carpio, *Los embustes de Fabia*, op. cit., pp. 881-882.

Otra posibilidad es la que se vincula con las repercusiones que el reconocimiento tiene una vez que se enteran otros personajes, pues pueden interesarse por obtener más información. En *El molino* existe un triángulo amoroso entre el príncipe, el conde Próspero y la duquesa Celia. Mediada la primera jornada el rey se entera fuera de escena de que su hijo quiere matar al conde, y así lo manifiesta:

*Salen el Rey y Rufino.*

Rey	¿Qué es esto que han pregonado, con que alborotas mi corte?	579
Príncipe	Cuando a tu valor importe ¿habré, por ventura, errado?	
Rey	¿A mi valor, puede ser matar a Próspero? <sup>771</sup>	584

Por último, es también habitual que una revelación comience fuera de escena y continúe ante el auditorio, como sucede en *El desdén vengado*, donde Ruge-ro, rey de Nápoles, revela a Lisena que el conde Lucindo no está muerto y que todo había sido un engaño como consecuencia de unos celos amorosos<sup>772</sup>.

### 2.1.6. *El conocimiento involuntario*

Hasta este momento se ha venido explicando cómo la agnición era llevada a cabo, por distintos procedimientos, a través de un intercambio de información entre dos o más personajes que, sin duda, estaban basados en la voluntad de los agonistas de que se produjera así, es decir, los personajes que desencadenaban las anagnórisis eran dueños de elegir el momento en que deseaban revelar una identidad, un hecho o un símbolo.

Ahora, sin embargo, un agente externo a la voluntad o al deseo de los personajes será el que, en cierto modo, infunda en la mente del agonista pertinente el descubrimiento de la verdad a través de sueños o profecías, unos procedimientos reveladores que están presentes en el drama áureo y en la producción del Fénix.

Las agniciones producidas por el conocimiento involuntario se concentran contextualmente en los incidentes anticlimáticos. El desarrollo de la acción de la comedia no sufre ninguna alteración cuando se llevan a cabo estos reconocimien-

<sup>771</sup> Vega Carpio, *El molino*, op. cit., p. 1583, vv. 579-584.

<sup>772</sup> Vega Carpio, *El desdén vengado*, op. cit., pp. 239-240.



tos, y tampoco se genera mayor tensión dramática, aunque es posible que en el momento de la agnición se produzca cierto desasosiego en el ánimo del destinatario, pero los casos en los que se produce tal extremo son escasos. Cuando un agonista conoce una verdad a través de un sueño o de un oráculo, por ejemplo, tiene más información que la mayoría de los personajes, y por eso será capaz de tejer los destinos de la acción a partir de ese instante. Es frecuente que la resolución de la comedia se vea afectada por la nueva información que obra en poder del agonista afectado por la revelación involuntaria.

Los personajes que participan son protagonistas o principales, no aparecen secundarios, episódicos ni accidentales. La construcción de los tipos intervinientes en este proceso está bien marcada y responde a una serie de características genéricas entre las que están la capacidad de influencia en otros personajes, la actitud de dominio y control sobre sus propios intereses y la facultad introspectiva.

El amor y el honor son los dos grandes temas que enmarcan las revelaciones de verdad a través de la involuntariedad. El estudio de los casos registrados también arroja otros contenidos implicados, como el costumbrismo, pero son menos representativos que los dos temas clásicos. En el tratamiento de estos temas Lope se ayuda de mecanismos como la introducción *in medias res*, la analepsis, la perspectiva múltiple, el contraste y la introspección.

Dos son los prototipos que concretan los modelos de anagnórisis verbal oral por conocimiento involuntario: las profecías y los sueños. Scaligero, en el siglo XVI, propugnó que los presagios podían provocar reconocimientos<sup>773</sup>.

### **a) La profecía**

En el caso de las profecías, la particularidad reside en la intención de un personaje por dar a conocer a otro la verdad sobre alguna cuestión. Los personajes que desencadenan estas agniciones son agonistas iniciados «profesionalmente» o no y dioses de la mitología grecolatina. Estas revelaciones están estrechamente relacionadas con las anagnórisis incidentales de incidente futuro según la clasificación del recurso en función del objeto de reconocimiento. En *Roma abrasada y crueldades de Nerón* es un personaje no iniciado el que vaticina un suceso futuro: Séneca revela a Agripina, a modo de profecía, que su hijo Nerón, cuando sea emperador de Roma, la matará<sup>774</sup>.

<sup>773</sup> Scaligero, *op. cit.*, p. 146.

<sup>774</sup> Vega Carpio, *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, *op. cit.*, p. 234.

El caso de personajes iniciados se encuentra, por ejemplo, en *El cerco de Santa Fe*, donde el astrólogo Ardano (el nombre se da al final de la obra) revela a Tarfe, fuera de escena, una verdad futura: que morirá a manos de un cristiano<sup>775</sup>. Esta profecía se cumplirá en la tercera jornada de la comedia.

La tercera de las posibilidades señaladas responde a las revelaciones de dioses mitológicos, y tal sucede en *Adonis y Venus*, donde el dios Apolo responde, como oráculo, a varias preguntas de distintos personajes. Se trata de una sarta de anagnórisis si se entiende que cada una de ellas es recibida por los agonistas como revelaciones de verdades. Se destaca la quinta revelación, en la que Frondoso intenta engañar al dios Apolo con el conocimiento del público. El resto de revelaciones se refiere a actos futuros, especialmente relacionados con el tema amoroso<sup>776</sup>.

## **b) El sueño**

El segundo tipo es el del sueño como momento en que la involuntariedad se erige en reveladora de verdad. *Adonis y Venus* registra, ahora, un ejemplo en el que el personaje que ha experimentado la anagnórisis a través de este procedimiento cuenta, sin mayores pretensiones que las de compartir el hecho a otro agonista y al público, lo sucedido. Adonis, pues, se despierta sobresaltado y confiesa a Venus el sueño premonitorio que ha tenido, que parece revelar la verdad sobre unos sucesos futuros<sup>777</sup>.

No se deben entender todos los sueños reveladores como procesos de agnición, pues es posible que no lo sean, aunque enmarquen argumentalmente otra anagnórisis. Es el caso de *San Segundo*, donde el protagonista está durmiendo y, en el sueño, recibe una prospección que le revela su inminente muerte y los próximos reinados de Carlos V y de Felipe II. Hoy se sabe de los reyes Carlos V y Felipe II, pero en el tiempo interno de la obra no, y por tanto, no es una anagnórisis, pues no es comprobable en la propia obra. El caso de su muerte, que, en efecto, se produce más adelante en la obra, también debe quedar como prospección y no como agnición porque la revelación solo es para él y él se muere y, por tanto, no comprueba su propia muerte. En tal caso, podría tener algo de sentido el descubrimiento de esta última verdad para el público, pero lo más sensato es dejarlo en una prospección o profecía. La vinculación argumental de este sueño con la anagnórisis se produce porque, mientras Segundo duerme, un demonio, Astarot, escribe blas-

<sup>775</sup> Vega Carpio, *El cerco de Santa Fe*, op. cit., p. 484, vv. 370-389.

<sup>776</sup> Vega Carpio, *Adonis y Venus*, op. cit., p. 294.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 343.

femias en los escritos que el santo estaba legando a los cristianos del mañana cuando él muriera. Al despertar, el protagonista se da cuenta de que tales blasfemias no las ha escrito él, los otros personajes le dicen que allí no ha entrado nadie y Segundo cree que ha sido el demonio, y Astarot se descubre<sup>778</sup>.

### 2.1.7. *La audición de un elemento concreto*

Si las profecías como concreción del procedimiento de conocimiento involuntario en anagnórisis verbal oral se relacionaban muy directamente con las agniciones incidentales de incidente futuro —estas, clasificadas según el objeto reconocido—, las que ocupan este epígrafe guardan similitudes con las anagnórisis simbólicas y con las que se estudian más adelante a propósito de los procedimientos no verbales por símbolos.

Sin embargo, las tratadas ahora difieren de una y otra en notas del ámbito conceptual. Así, las agniciones que se producen por el proceso de oír un elemento concreto no pueden entenderse como anagnórisis simbólicas porque la base de clasificación es distinta, ya que en el primer caso se refiere a un procedimiento y, en el segundo, es el objeto como símbolo el que es reconocido.

Por otro lado, no se trata de anagnórisis no verbal por símbolos, aunque también se sitúe dentro del plano procedimental del reconocimiento porque, en este caso, se trata del descubrimiento de una identidad o hecho a través de un elemento verbal.

No pueden negarse los matices simbólicos que contienen los dos únicos ejemplos que se ha registrado en las comedias de Lope y que se refieren más adelante, pero ello no debe ser óbice para diferenciar conceptualmente entre unos tipos y otros, tal y como se ha explicado.

Cuando aparecen estas anagnórisis se producen unos breves paréntesis en el desarrollo de la acción, pues el personaje que advierte la verdad escuchando un elemento concreto necesita tiempo para advertir la circunstancia desencadenante de la agnición y, posteriormente, interpretarla. Es un proceso, pues, en realidad, en dos tiempos, aunque son breves. Los incidentes en los que aparecen los dos casos registrados son anticlimáticos, aunque es cierto que la sorpresa que genera el descubrimiento de ese elemento concreto acentúa el clímax de la comedia, pero se trata de una tensión dramática positiva, en nada motivada por los fuertes contrastes o los enfrentamientos. El simbolismo y la oposición entre apariencia y realidad son

<sup>778</sup> Vega Carpio, *San Segundo*, op. cit., p. 729.

algunos de los recursos que, junto con la anagnórisis, hacen del momento del descubrimiento un proceso efectivo de reconocimiento.

Los personajes que están sujetos a estas agniciones están dotados de capacidad crítica, la cual les permite discernir e interpretar con corrección el elemento verbal al que se refiera cada caso, pues sin esa facultad y sin la exégesis adecuada no podría producirse la anagnórisis. Son agonistas con memoria, ya que el reconocimiento también es fruto del recuerdo que el elemento escuchado proclama en ellos. Aunque el personaje explica por qué llega a las conclusiones que llega, el trabajo del público será más fácil si también alberga las mismas características que los agonistas: la capacidad crítica y la memoria de lo acaecido en la comedia con anterioridad. En cuanto a su relevancia, en los dos ejemplos localizados se trata de personajes protagonistas.

El del amor es el único tema que aparece en los dos casos de este modelo procedimental de agnición. En ambos ejemplos tiene lugar el reencuentro de dos enamorados que se habían separado, situación a la que contribuyen los disfraces y cambios de nombre que se producen en las dos obras, unos masculinos y otros femeninos.

Como sucede en la mayoría de los tipos, esta anagnórisis no participa decisivamente en el significado general de la obra, pero sí merece la pena citar que los elementos escuchados que permiten las revelaciones de verdad tienen cierto significado para los personajes destinatarios de las anagnórisis amparadas en este modelo.

El primero de los ejemplos que se ha venido citando pertenece a *La villana de Getafe*, donde Hernando se encuentra con su amada Inés y la reconoce porque escucha su voz, aunque es cierto que está disfrazada y ha cambiado su nombre por el de Gila<sup>779</sup>.

El segundo, por su parte, aparece en *El poder vencido y amor premiado*: Celia descubre, a través de una cancioncilla, que el criado Florisberto es, en realidad, su amado, el conde Fabio<sup>780</sup>.

## 2.2. La anagnórisis verbal escrita

A pesar de que el recurso de la carta como medio de transmisión de noticias tiene un amplio recorrido en la historia de la literatura española, la utilización

<sup>779</sup> Vega Carpio, *La villana de Getafe*, *op. cit.*, p. 159, vv. 1899-1908.

<sup>780</sup> Vega Carpio, *El poder vencido y amor premiado*, *op. cit.*, p. 1771, vv. 2881-2890.

de los medios escritos como proceso de anagnórisis es muy escasa en el conjunto de las comedias de Lope de Vega. Solamente 13 casos de los 516 registrados pueden clasificarse, según el procedimiento de la agnición, en verbal escrita, lo que supone menos del 3% de los resultados, como se ha dicho.

Por mecanismo escrito se entiende cualquier escena contenga un descubrimiento de verdad y que ella se lleve a cabo a través, generalmente, de la lectura de un documento en forma de *carta*, *papel* o *billete*, cuales son los términos más empleados para referirse al objeto de la lectura. No existen diferencias prácticas entre un tipo de documento y otro, pero sí que pueden marcarse algunas particularidades relativas al contenido del escrito, que se erige en garante permanente de la revelación de la verdad. Este tipo de agniciones están reforzadas por la potencia, efectividad y autoridad que da a la situación la palabra escrita. El contenido, pues, puede desvelar identidades o sucesos y relacionarse con varios temas propios de la comedia nueva, como se indica más adelante.

No debe olvidarse, por otro lado, que la carta y cualquier otro soporte de lectura tiene atribuidas, además, ciertas características simbólicas, muy apreciadas para algunos personajes y para el público, pero no quiere ello decir que este tipo de procedimiento sea una anagnórisis simbólica (que pertenece a un tipo de agnición según la clasificación obtenida a partir del objeto de reconocimiento) o una anagnórisis no verbal por símbolos, que, como las verbales escritas, pertenecen al ámbito de los procedimientos de la agnición, aunque se diferencian en que el descubrimiento se hace, en estas, a través del elemento en sí mismo como símbolo, y en las que ocupan el presente apartado, mediante el contenido transcrito en la carta o en cualquier otro soporte de lectura, que es verbal.

A nivel de acción, la aparición de este procedimiento de anagnórisis supone un descanso en el desarrollo de la comedia, ya que la lectura de un papel implica que esto se produce como hecho trascendental, es decir, ningún personaje está realizando ninguna otra actividad que impida que el espectador visualice la escena de la lectura en su total extensión; Lope concentra toda la fuerza dramática en ese momento y en ese personaje, dotando a la escena de una destacada dosis de expectación. Este tipo de reconocimiento se produce, pues, en un incidente principal, ya que la focalización en la escena y las consecuencias posteriores definen este extremo. Por otro lado, puede aparecer tanto en incidentes climáticos como anticlimáticos, aunque predominan los primeros. En el caso de que surja en una situación de anticlímax, la propia lectura posibilita que la expectación vaya en aumento y se cree, paulatinamente, clímax o tensión dramática, muy especialmente cuando concluye la lectura, pues el público está a la espera de la reacción del personaje y de las consecuencias derivadas.

Según los ejemplos registrados, es posible que el dramaturgo transcriba *ad pedem litterae* la información contenida en el papel que lee un personaje, aunque también se produce la siguiente situación: el agonista lee la carta o cualquier otro documento en voz baja y, a su término, glosa su contenido o lo sintetiza. Cualquiera de las dos opciones está al servicio de la necesidad de que el público –y, en su caso, otros personajes– conozca el contenido de un escrito que resulta trascendental para el desarrollo y resolución de la comedia o, al menos, de un importante conflicto episódico o puntual.

En una escena de lectura pueden estar presentes, según los casos, tanto personajes principales como secundarios, si bien es cierto que, generalmente, son los primeros los que participan directamente del proceso a través de un documento, es decir, aquellos que se erigen en los destinatarios de los escritos y, por tanto, leen activamente la carta o el papel correspondiente. El resto de personajes puede asistir al momento si la lectura se produce en voz alta, o, en otros casos, a la explicación, comentario o resumen del contenido del soporte de escritura. Quienes leen y quienes son los receptores de las agniciones son, pues, los personajes principales, y muy especialmente los protagonistas, ya que de las verdades que contengan los papeles suele depender el futuro de la comedia y, en consecuencia, el devenir de los propios personajes que sostienen la acción, es decir, los protagonistas.

Estos personajes confieren una gran importancia a la palabra escrita, y en consecuencia no son fáciles de convencer; tienen mucha personalidad, son celosos guardianes de su honra y aportan visos de poder y de orgullo.

A pesar de que, como se ha explicado, varios personajes secundarios pueden asistir al descubrimiento de la verdad propiamente dicho o a un momento posterior, no son muchos los que se agolpan en torno al incidente de la lectura. Lope entiende, pues, que el hecho de leer un papel revelador mentalmente confiere a la escena ciertos tintes de intimidad que deben ser respetados, aunque más tarde el interesado decida compartir el contenido de la agnición. En el caso de una lectura en voz alta, tampoco son excesivos los agonistas que están presentes en ese momento de la obra.

No todos los temas de la comedia nueva se tratan en este tipo de anagnórisis en las obras de Lope de Vega que se han seleccionado. Son el del honor y el del amor los dos preponderantes, con una mayoría a favor del primero de ellos. La lectura de una carta puede revelar un suceso pasado que supone un caso de honor y honra o que, al menos, justificaría que se produjera algún tipo de satisfacción. No son poco frecuentes, por su parte, las misivas en las que galanes y damas presentan sus cuitas amorosas y declaran su deseo de compartir la vida con su amado. Estas cartas de amor permiten también que el destinatario del papel escrito o, incluso, los

personajes adyacentes que comparten *a posteriori* la revelación porque el receptor así lo ha deseado, se enteren de las verdaderas intenciones amorosas de otros agnistas o de que unos y otros pretenden ser pareja.

Para facilitar la efectividad dramática en estas agniciones, el Fénix emplea unos recursos que ayudan a potenciarlas. La analepsis, la conversación informativa, la acumulación de justificaciones, el contraste, la prolepsis, la perspectiva múltiple, el triángulo amoroso, los amores entrecruzados, la narración de sucesos no escenificados, la expectación, la introspección y el simbolismo son algunos de los mecanismos complementarios que se adjuntan a las anagnórisis verbales escritas.

Todas las revelaciones producidas no son iguales, pues, aunque mantienen unas características generales —como las antedichas—, presentan algunas particularidades que permiten tratarlas individualmente, siquiera las más destacadas o las que más importancia tienen para el desarrollo de la acción de las comedias.

Las agniciones verbales escritas pueden referirse a la identidad, al clímax, a la introspección o al hecho.

### 2.2.1. La identidad

En primer lugar, una de las posibilidades que Lope de Vega emplea en estas agniciones son las que se refieren a la identidad, es decir, el hecho de que se conozca quién es verdaderamente un personaje mediante un documento escrito que da fe de la noticia. En *Los donaires de Matico* Sancho revela su verdadera identidad a Rosimunda a través de una carta<sup>781</sup>.

### 2.2.2. El clímax

Sin embargo, la carta también sirve para generar clímax en relación con las identidades, y enredarlas como si fuera un juego en el que unos personajes y otros se engañan y despistan con la intervención del soporte escrito. En el caso de *La viuda valenciana*, como Urbán había sido reconocido por Camilo, para que este no supiera que era criado de Leonarda, esta idea otra agucia sobre la identidad de la amante: ahora sería una vieja prima suya. Camilo escribe una carta rechazándola y el papel se lo da Urbán a Leonarda, que enfurece a pesar de que le ha explotado su propia treta<sup>782</sup>.

<sup>781</sup> Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, op. cit., p. 218, vv. 2220-2236.

<sup>782</sup> Vega Carpio, *La viuda valenciana*, op. cit., pp. 288-289, vv. 2697-2716.

Las traiciones también pueden ser reveladas mediante carta, lo que, sin lugar a dudas, refuerza la agnición. El conde Ricardo, en *La inocente Laura*, revela al rey de Nápoles que ha sido traicionado por su hermano, el duque de Santángel<sup>783</sup>.

Muy climático es también el siguiente ejemplo de *Los comendadores de Córdoba*, donde se mezclan los temas del amor y del honor, aderezados con componentes como los celos y la venganza hasta conseguir una satisfacción de la honra. Rodrigo, criado del veinticuatro, le revela toda la verdad sobre su deshonor y las distintas relaciones amorosas que se llevaban a cabo en su ausencia, incluyendo las de su propia mujer. Así, el veinticuatro confirma todas las sospechas que tenía desde que vio un anillo que le regaló a su mujer en poder de don Jorge. En realidad Rodrigo está celoso de que la criada Esperanza esté en amores con el criado Galindo, por lo que cabría preguntarse si Rodrigo revela la verdad a su amo por despecho o por lealtad<sup>784</sup>.

### 2.2.3. *La introspección*

A nivel personal, donde la introspección desempeña una función muy destacada, también los papeles sirven como vehículo para transmitir las quejas y los reproches de unos personajes a otros. En el ejemplo que se ofrece no se trata de unos duelos amorosos, sino paternofiliales, con lo que también permite mostrar que, aunque predominan ampliamente en este modelo de agnición los temas del honor y del amor, no son los únicos. Así, en *El casamiento en la muerte*, Hernán Díaz lleva una carta a Bernardo del Carpio; se la remite su padre, quien condena su actitud de no querer ir a verlo a la prisión en tantos años ni de casar a su madre para evitar su deshonor. Es una anagnórisis para Bernardo, pues conoce ahora los pensamientos de su padre, los cuales no se corresponden con los intentos que Bernardo siempre ha hecho ante el rey por que le dejara libre. Tras leer el papel llega la reacción del héroe, que es comedida, como se observa:

Bernardo	¡Ah Rey injusto, que por serle yo leal haya de ser caso justo, que sufra una afrenta igual y que obedezca a tu gusto! Si yo, rey casto, quisiera,	2433
----------	--	------

<sup>783</sup> Vega Carpio, *La inocente Laura*, op. cit., p. 356.

<sup>784</sup> Vega Carpio, *Los comendadores de Córdoba*, op. cit., p. 1121, vv. 2401-2415.



El siguiente ejemplo que se muestra es especial, ya que, aunque se produce una anagnórisis a través de un papel escrito, este aporta una información que no se corresponde con las ideas preconcebidas que, sobre su contenido, tenían algunos personajes. Así pues, también descubre que el tema del papel (unas deudas) en nada tiene que ver con lo esperado (el amor). En *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* el protagonista y su criado Lupercio leen un papel en el que se descubre que el noble don Juan Abarca tiene deudas con un tal Dionís Tolosa. Los personajes pensaban, sin embargo, que se trataba de un papel que contenía requiebros amorosos<sup>786</sup>.

#### 2.2.4. El hecho

Más allá de las relaciones personales amorosas, los papeles que contienen revelaciones de verdad a modo de anagnórisis también recogen descubrimientos sobre sucesos, tanto reales —ocurridos en el pasado— como futuros (siguiendo la clasificación de la anagnórisis incidental, según el objeto de reconocimiento) con consecuencias climáticas. En *El grao de Valencia*, Jarife, moro, que está disfrazado de cristiano y se hace llamar Francés, descubre que han apresado a Guadamo, también moro, y que lo van a llevar a Valencia, donde está él, por lo que teme que le descubra el engaño que intenta proteger y que ambos conocen<sup>787</sup>. Se entera por la lectura de un billete, jugando un papel destacado el simbolismo y la palabra escrita.

El caso del hecho futuro se localiza en *La vida y muerte del rey Bamba*, donde un vizcaíno llega ante el rey Bamba con una carta que lee el soberano. A través de ella descubre que Paulo trama un levantamiento<sup>788</sup>.

### 3. LA ANAGNÓRISIS NO VERBAL

La agnición no verbal es la que el destinatario recibe por una serie de procedimientos no lingüísticos.

<sup>785</sup> Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, op. cit., p. 1244, vv. 2433-2439.

<sup>786</sup> Vega Carpio, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, op. cit., p. 297-298, vv. 827-833.

<sup>787</sup> Vega Carpio, *El grao de Valencia*, op. cit., pp. 533-534.

<sup>788</sup> Vega Carpio, *Comedia de Bamba*, op. cit., p. 639, vv. 2110-2121.

Puede desarrollarse por acciones o por símbolos. El primer tipo aparece en 38 ocasiones, esto es, en el 66,7% de las agniciones no verbales. Por su parte, las que se desarrollan por símbolos representan el 33,3% y tienen 19 ejemplos.

### **3.1. La anagnórisis no verbal por acciones**

Este modo de agnición no verbal posibilita que los gestos y otros movimientos de los personajes desencadenen anagnórisis para los destinatarios.

Pueden utilizarse mediante tres procedimientos: a través de la vista, de la gestualidad o de la acotación.

#### **3.1.1. La vista**

Una vez explicadas las particularidades de las anagnórisis verbales como procedimiento para llevar a efecto el recurso, procede el análisis de las no verbales, es decir, aquellas que se materializan sin necesidad de que intervenga el lenguaje articulado, ya sea oral o escrito. Por ello, como se verá, las agniciones no verbales pueden clasificarse en dos grandes grupos: las que se desarrollan por acciones y las que se manifiestan a través de símbolos.

En cuanto a las primeras, la anagnórisis más frecuente es la que se produce a través del sentido de la vista, concretado en la posibilidad de que un personaje vea a otro y ello suponga un reconocimiento, en la observación de algún objeto o hecho que se esté desarrollando o en la aparición de algún personaje en escena.

La visión de una realidad que es reconocida sucede en un momento de la acción que puede ser climático o anticlimático, esperado o inesperado. Es posible que esta modalidad del recurso de la anagnórisis aparezca en la obra en un momento de tensión o enfrentamiento entre varios agonistas, reforzado, en este caso, por la visión y reconocimiento de otro personaje. Pero también hay casos en los que, en un marco de anticlímax, un agonista es visto por otro y desencadena una situación de tensión. En la mayoría de los casos, el reconocimiento a través de la vista implica un aumento de la tensión dramática como consecuencia de ello.

Los personajes que participan en este tipo de agniciones pueden ser principales o secundarios. Sin embargo, existen algunas matizaciones que es preciso señalar. Cuando en estas anagnórisis se produce la visión de un agonista por otro, aquel que es visto suele ser un personaje principal, incluso protagonista, ya que de su descubrimiento depende que se genere clímax y que la acción experimente una peripecia, situaciones que sería mucho más difícil conseguir si fue un personaje

secundario. Sí es posible, por su parte, que el agonista que descubre sea tanto principal como secundario, pues en este último caso el personaje sirve como transmisor de noticias y revela la visión acaecida al agonista principal al que esté adscrito o a quien afecte en mayor grado el descubrimiento. Cuantitativamente, estas visiones no se producen en escenas donde estén presentes muchos personajes, ya que ello dificultaría que el público entendiera mejor la situación.

El tema del amor es el contenido que interviene en más ocasiones en esta clase de agnición procedimental. Es habitual que un personaje sea visto por otro y que entre ellos exista una relación amorosa con antecedentes en la comedia. Sin embargo, tampoco es infrecuente que el objeto de la visión sea un hecho que sea reflejo o representante, a través de un enfrentamiento o de unas inferencias desarrolladas por el propio personaje que observa dicha situación, del otro gran tema de la comedia barroca: el honor.

Varios son los recursos dramáticos que aparecen asociados a la vista como anagnórisis procedimental no verbal por acciones. Entre ellos, pueden destacarse la analepsis, la prolepsis, el contraste, la oposición binaria, la perspectiva múltiple, la introspección, la conversación informativa, la mudanza de fortuna, el lirismo, el triángulo amoroso y el simbolismo.

Con un desarrollo a través de la vista pueden encontrarse distintas realizaciones concretas del recurso.

### a) El reconocimiento básico

Es el que se produce cuando un personaje es visto por otro e infiere la identidad que de él se desprende. Es el caso que se registra en *La boda entre dos maridos*, donde a la mitad del tercer acto, Lauro encuentra en París a su amigo Febo y, sin revelar su identidad, le pide ayuda, y su amigo, que no lo conoce se la niega. La anagnórisis es para Lauro, que reconoce a Febo<sup>789</sup>.

En *Los españoles en Flandes*, Chavarría descubre a su dama Marcela, que ha ido a visitarlo ocultando su identidad:

Chavarría	¡Válame Dios!, ¿qué estoy viendo?	1713
	¡cielos!, ¿no es esta Marcela?	1714
	[...]	
	¿Eres Marcela?	
Marcela	¡Ay mi bien!	1725

<sup>789</sup> Vega Carpio, *La boda entre dos maridos*, op. cit., p. 888, vv. 2684-2687.

Existen algunos casos especiales en los que el reconocimiento es bidireccional, es decir, donde un personaje ve a otro y lo descubre y ese agonista descubierto también se da cuenta de la identidad de quien lo ve. Turín, en *El mejor maestro, el tiempo*, ve a su amo, el príncipe Otón, que está vestido de jardinero y se hace llamar Pedro, y lo reconoce, aunque este lo niega, a pesar de que también él descubre a su lacayo<sup>791</sup>.

Al final de la comedia *El mejor mozo de España* se ven por primera vez don Fernando y doña Isabel, y se reconocen mutuamente. La particularidad de este ejemplo se sitúa en los versos 2645 y 2646, donde se explica que don Fernando no quiere seguir las indicaciones que don Gutierre había dado previamente a doña Isabel para que se reconocieran, pues cree que no es necesario<sup>792</sup>.

En *El conde Fernán González*, tres villanos –Mendo, Sancho y Gil Berrueco– salen disfrazados de moros y se llevan a Fenisa a un monte, fingiendo un rapto. El público está enterado de todo porque de este concierto se dio cuenta con anterioridad, cuando se explicó que se trataría de una estratagema para evitar que el padre de Fenisa la casara con Bertol. Sin embargo, el resto de los personajes, no lo sabe. Así, Gonzalo Díaz y otros soldados capturan a los fingidos moros y se deshace el entuerto<sup>793</sup>. La agnición es para el público, que, conocedor de lo que iba a acontecer, recuerda la traza del engaño cuando ve la situación que se estaba produciendo y reconoce, en ella, la información recibida en un momento anterior de la comedia.

## b) El objeto observado

Este modelo de realización de la agnición por acciones también permite que se reconozcan los objetos de la anagnórisis tras ser vistos por algún personaje. Hay que tener en cuenta que siempre el reconocimiento que se va a producir también puede desarrollarse a partir de la visión de un personaje. En *El ingrato arrepentido* Albano descubre que la mujer que quería y a la que su padre había casado con otro, Fulgencia, era la esposa de su amigo Lisardo<sup>794</sup>.

<sup>790</sup> Vega Carpio, *Los españoles en Flandes*, op. cit., pp. 1013-1014, vv. 1713-1726.

<sup>791</sup> Vega Carpio, *El mejor maestro, el tiempo*, op. cit., p. 1778, vv. 2303-2320.

<sup>792</sup> Vega Carpio, *El mejor mozo de España*, op. cit., pp. 180-181, vv. 2644-2656.

<sup>793</sup> Vega Carpio, *El conde Fernán González*, op. cit., p. 123.

<sup>794</sup> Vega Carpio, *El ingrato arrepentido*, op. cit., p. 114.

Don Tello descubre, en *El servir con mala estrella*, que el rey don Alfonso está en la habitación de su hermana, doña Sancha, lo cual atenta contra su honor. Aunque descubre allí al rey, don Tello disimula afirmando que es un retrato<sup>795</sup>.

En *La inocente sangre*, don Ramiro y don García reconocen entre la mascarada al rey don Fernando IV<sup>796</sup>.

En *El cuerdo en su casa* Leonardo hace saber a Mendo y al público que detrás de su cama había un hombre, aunque no sabe quién es. Salvo por los gestos que puedan desprenderse de la propia escenificación de la comedia y el soliloquio de Leonardo en el que dice estar afrentado (situado entre los versos 2946 y 2978), no se expresa en el texto el momento exacto del descubrimiento<sup>797</sup>.

### c) El hecho observado

Es posible también que Lope incluya entre estas agniciones la visión de algunos hechos que constaten que se han producido, aunque se trata de una modalidad con escasa representación en el conjunto de las comedias seleccionadas. Así, en *Los amores de Albanio e Ismenia*, el conde descubre que lo que iban a ser unos juegos de luchas entre moros y cristianos se convierten en peleas reales entre Albanio y sus partidarios y Pinardo y los suyos, arguyendo aquel que el motivo de todo era la falsa amistad de Pinardo. También es el resultado de la lucha «de honor» por amores como consecuencia de un triángulo amoroso<sup>798</sup>.

### d) La aparición

Tampoco son muy frecuentes las agniciones producidas por la aparición de un personaje en escena y que es visto por otros. La particularidad reside en que la mera aparición tiene un significado trascendental para el devenir de la acción de la comedia. Un ejemplo de *Los embustes de Celauro* es el mejor de este tipo que se ha registrado, y supone un cambio de fortuna, ya que, en un momento determinado del final de la comedia, aparece vivo Lupercio para alegría de todos los agonistas, con lo que también participa del recurso la reunión de personajes<sup>799</sup>.

<sup>795</sup> Vega Carpio, *El servir con mala estrella*, op. cit., pp. 680-681, vv. 456-487.

<sup>796</sup> Vega Carpio, *La inocente sangre*, op. cit., p. 360.

<sup>797</sup> Vega Carpio, *El cuerdo en su casa*, op. cit., p. 877, vv. 3038-3051.

<sup>798</sup> Vega Carpio, *Los amores de Albanio e Ismenia*, op. cit., p. 639.

<sup>799</sup> Vega Carpio, *Los embustes de Celauro*, op. cit., p. 1358, vv. 3130-3139.

### 3.1.2. *La gestualidad*

Debe comenzarse este epígrafe haciendo una salvedad conceptual y tipológica con respecto a los gestos que también se localizan en las anagnórisis no verbales por símbolos, caracterizadas más adelante. En el caso que ocupa este apartado, la gestualidad se refiere a los movimientos o ademanes que permiten acceder a un reconocimiento, es decir, que son intermediarios entre el desconocimiento y la revelación. El segundo de los casos se entiende como aquellos gestos que son un símbolo en sí mismos, como más adelante se explica, y, por tanto, su desarrollo manifiesta directamente la anagnórisis.

Como en el caso de las agniciones producidas por la vista de algún elemento, personaje o hecho, los gestos que se tratan ahora pueden aparecer en cualquier punto de la acción de la comedia, tanto en el contexto de incidentes principales como de secundarios, climáticos o anticlimáticos. En función de la trascendencia que tenga la consecuencia de la agnición para el desarrollo posterior de la obra, el recurso se situará en incidentes principales o no. Por otro lado, puede enmarcarse en situaciones de clímax o no, si bien es cierto que la consecuencia es, generalmente, tensa, cargada de expectación, aunque en menor grado que el efecto que emana de las agniciones producidas por la vista.

Cualquier personaje –protagonista, principal o secundario—<sup>800</sup> es capaz de contribuir en este tipo de agnición, pues únicamente es necesario que el agonista en cuestión sepa realizar algún gesto que, aunque sea inconscientemente, permita resolver una identidad o dar a conocer una situación ignota. Es superior la aparición de los personajes principales, lo que se sitúa en consonancia con las anagnórisis provocadas, que en su mayoría afecta a esta clase de agonistas.

El del amor es el principal tema que se trata en estas anagnórisis, pues la mayoría de los ejemplos hacen referencia a situaciones concretas en el marco de unas relaciones amorosas entre varios agonistas, si bien unas veces aportan notas positivas al contenido y, otras, negativas, esto es, el desarrollo de matices que contribuyan a la buena relación entre dos amantes o a incrementar el rechazo.

La perspectiva múltiple, la analepsis, la introspección y el contraste con los recursos dramáticos adscritos a la agnición que mayor aplicación presentan en este tipo de reconocimientos, aunque tampoco son infrecuentes la conversación informativa y el simbolismo.

<sup>800</sup> Desmárquense los episódicos, los accidentales y los de acompañamiento.

Al final de la primera jornada de *El enemigo engañado* Lavinio ha escondido a Pinabelo y este habla en secreto con Laurencia para decirle que está ahí escondido. Él mismo descubre su identidad y situación. Juega un papel destacado la gestualidad manifestada en la acotación:

*Entra Pinabelo, y hace señas.*<sup>801</sup>

A la mitad del tercer acto de *Los españoles en Flandes* Chavarría descubre por los gestos de los personajes que hay una relación entre Marcela, su dama, y Durán:

Chavarría	Oye, Durán,	2498
	que son las sospechas muchas.	
	Oye, que la turbación	
	de tu rostro y de Marcela,	
	alguna verdad revela	
	a mi noble corazón. <sup>802</sup>	2503

### 3.1.3. La acotación

Se trata de un procedimiento de anagnórisis diferente al resto de clasificaciones, ya que de su aparición en la comedia no pueden dar fe ni los personajes ni siquiera los espectadores; los únicos a los que va destinada esta clase son los lectores, ya que es a través de las acotaciones al texto dramático donde Lope de Vega introduce una serie de elementos descriptivos sobre distintos elementos que está presentes en la escena. Sin embargo, tanto los agonistas como el público percibirán las consecuencias de estas agniciones cuando se produzcan, y ellos deben inferir que entre bambalinas se han producidos los cambios que sean, por ejemplo en el vestuario. Sin embargo el momento justo de la anagnórisis en tanto que procedimiento se lleva a cabo a través de una acotación, y por ello es accesible para los lectores y, en tanto que agnición representable, para los espectadores cuando se escenifica. Evidentemente, estos procedimientos de la anagnórisis se producen fuera de escena —ya que los personajes salen de nuevo al escenario ya con los cambios producidos—, aunque, en puridad, cuando hay una acotación que describe el momento, es preferible advertir que la agnición se produce en dicha didascalía.

La acción puede estar desarrollando un incidente climático o uno anticlimático cuando se producen estos reconocimientos; unos y otros son susceptibles

<sup>801</sup> Vega Carpio, *El enemigo engañado*, op. cit., p. 435.

<sup>802</sup> Vega Carpio, *Los españoles en Flandes*, op. cit., pp. 133-134, vv. 2498-2503.

de contener acotaciones que propicien anagnórisis. La aparición del recurso a través de esta categoría no supone, tampoco, que el motivo consecuente albergue una mudanza de fortuna, aunque sí es general que, como mínimo, aumente el componente de expectación, ya que cuando Lope utiliza las acotaciones en este sentido lo hace, entre otros motivos, para destacar la relevancia del momento.

Los personajes que intervienen en esta clase de agnición pueden ser tanto principales como secundarios, aunque la caracterización de unos y otros se antoja fundamental para la aplicación concreta del mecanismo que se describe. Se trata de agonistas que introducen en la obra elementos tanto de expectación como de comicidad y, por tanto, son utilizados por el dramaturgo para crear ambientes y para ilustrar motivos o incidentes.

Temas como el del honor o el del costumbrismo están en estas anagnórisis, donde recursos como la expectación, la perspectiva múltiple, el simbolismo, el aparte y el contraste colaboran en la consecución de una mayor efectividad.

En *El caballero del milagro*, roban el cofre del dinero a Luzmán unos enmascarados que el público sí sabe quiénes son, pero que nadie más sabrá. Los lectores saben que el público tiene conocimiento por la acotación inmediatamente anterior<sup>803</sup>, donde se dice que se ponen las máscaras saliendo a escena:

*Salen Tristán y Lofraso, Leonato y Camilo,  
con rodela y máscaras en las manos, y po-  
nenselas luego en saliendo.*<sup>804</sup>

### 3.2. La anagnórisis no verbal por símbolos

En páginas anteriores se ha venido insistiendo en la necesidad de diferenciar conceptualmente entre anagnórisis simbólica, anagnórisis verbal oral a través de la audición de un elemento concreto y anagnórisis no verbal por símbolos. Las tres tienen en común que un componente con mayor o menor carga emblemática está presente en los procesos de agnición. Sin embargo, las diferencias son tanto conceptuales como de aplicación a los modelos concretos de descubrimiento.

<sup>803</sup> Este ejemplo es una excepción, ya que, como se lee en la acotación, la situación de caracterización que se describe tiene lugar tanto entre bambalinas como sobre el escenario, a medio camino, por ello la didascalia, aunque ofrece la información en exclusiva al lector, permite saber que el público también conoce la verdad sobre la situación porque el incidente no se produce en su totalidad, como en otras ocasiones, fuera de escena.

<sup>804</sup> Vega Carpio, *El caballero del milagro*, op. cit., p. 236.



La anagnórisis simbólica pertenece a la clasificación efectuada a través del objeto de reconocimiento, y por tanto, es el propio símbolo el que es reconocido como elemento cognitivo en sí mismo; conteniendo algunas notas de significación que se aplican a los ejemplos concretos.

La anagnórisis verbal oral a través de la audición de un elemento concreto es un caso de agnición clasificada a través de su procedimiento. En este sentido, la anagnórisis se lleva a cabo mediante la puesta en marcha de ciertos símbolos (como una cancioncilla, según el ejemplo que se ha señalado *supra* de *El poder vencido y amor premiado*) que remiten al verdadero reconocimiento, que es una consecuencia de la aparición de un elemento, pero no el elemento en sí.

Por último, la anagnórisis no verbal por símbolos (desarrollada, como se explica a continuación, a través de elementos, de la vista, de hechos simbólicos, de sonidos o de otros procesos simbólicos), que también se adscribe a la clasificación de la agnición según su procedimiento, presenta una diferencia fundamental, y es que contribuye a revelar una anagnórisis a través de la propia simbología que desarrolla el elemento en cuestión; así pues, los símbolos de las agniciones procedimentales que se estudian en este epígrafe ni revelan el objeto en sí mismo ni facilitan que se produzca, a través de ellos, un reconocimiento, sino que desarrollan su contenido simbólico (que va más allá del propio símbolo) como mecanismo para llegar a una agnición.

Los mecanismos que posibilitan la aparición de estas agniciones son el elemento, la vista, el hecho simbólico, el sonido y otros procesos simbólicos.

Varios tratadistas asumieron los reconocimientos simbólicos, como, por ejemplo, Pigna<sup>805</sup>.

### 3.2.1. *El elemento*

Como en la mayoría de las anagnórisis que se clasifican según el procedimiento por el que se desarrollan, las de este primer modelo de reconocimientos no verbales por símbolos, que se ponen en práctica a través del significado de los propios símbolos, pueden aparecer en cualquier punto de la acción y sin que haya preferencia por manifestarse contextualizadas en incidentes climáticos o anticlimáticos. No es menos cierto, sin embargo, que la consecuencia inmediata de la anagnórisis implica, en la mayoría de los casos, un incidente principal, pues cuando Lope introduce los reconocimientos mediante este tipo de símbolos construye un motivo

<sup>805</sup> Pigna, *op. cit.*, p. 27.

consecuente de especial relevancia para el desarrollo posterior de la acción, en caso contrario el Fénix no cimentaría una arquitectura dramática tan compleja basada en simbologías atribuidas a elementos concretos.

El caso de los personajes sí es algo diferente al resto, ya que son los agonistas principales los que intervienen hegemonícamente en este tipo de anagnórisis. Los símbolos, en definitiva, sirven para arrojar luz sobre la identidad de un personaje destacado de la acción o para descubrir algún hecho o circunstancia que le afecte directamente, y por ello los personajes secundarios no participan activamente en estos reconocimientos, aunque es posible que se encuentren en escena, sin hablar o sin contener trascendencia argumental el parlamento que desarrollan, sirviendo como apoyo a los personajes principales y, en ocasiones, como enlace con el público, además de estar dotados de características que les permiten introducir ciertos elementos de cohesión y de comicidad en las comedias que contienen el recurso según lo aquí explicado.

Los contenidos del amor y del honor son los que, mayoritariamente, envuelven estas anagnórisis. Por otra parte, es muy habitual encontrar ambos temas ligados, y que un elemento contenga tal carga simbólica que sea capaz de desarrollar con potencia dramática tanto el amor como el honor. Es el caso que se produce cuando un objeto desarrolla una infidelidad amorosa y dicha situación desencadena un enfrentamiento que satisfaga la honra perdida.

Están muy presentes recursos como el simbolismo, la oposición entre apariencia y realidad, la analepsis, la acumulación de incidentes climáticos, la perspectiva múltiple, el contraste, el triángulo amoroso, la mudanza de fortuna, la expectación, el monólogo y el aparte.

En *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* Uberto y su criado Rolando hablan acerca de los amores del primero y, aunque es una conversación informativa para el público, sin más, para Uberto será una anagnórisis que su criado le diga que, habiéndose dirigido a la dama de su parte con un anillo de regalo, esta le rechazó. Para el caso de la anagnórisis que se explica en este apartado, destaca la simbología del anillo. Más tarde (en el verso 55) Uberto dice que ama a la reina. La anagnórisis es la siguiente:

Rolando	Aqueste es, señor, tu anillo.	6
Uberto	¿Que no quiso recibillo?	
Rolando	Turbóme el temor de suerte, que el pecho sintió la muerte, y la garganta el cuchillo.	
Uberto	¿Puede haber rigor que sea	

### 3.2.2. La vista

Aunque el sentido de la vista no presenta su aparición exclusiva en este tipo de agnición, pues la mayoría de los símbolos son interpretados o desarrollan todo su contenido cuando han sido vistos por los personajes destinados a tal fin, es posible encontrar unas anagnórisis procedimentales no verbales por símbolos que manifiestan una mayor agudeza e importancia del sentido de la vista, máxime si se relaciona con esta clase de anagnórisis procedimental, donde lo que se descubre no es el elemento en sí, sino el desarrollo de toda su simbología.

Estos reconocimientos tienen lugar, generalmente, en puntos de la acción en los que la tensión es moderada o elevada; así la vecindad con incidentes principales y climáticos está garantizada, sin que ello sea óbice para que aparezcan en incidentes climáticos aun cuando no estén rodeadas de momentos tensos.

Suelen ser personajes protagonistas y principales los que desarrollan las anagnórisis no verbales por símbolos a través del sentido de la vista, aunque también aparecen secundarios enmarcando el motivo y dotando a la escena de mayor efectividad en relación con la capacidad para impresionar y adoctrinar al público a través de recursos como la expectación y la reunión de personajes, que se unen a otros procedimientos como el contraste, la perspectiva múltiple, el simbolismo, la oposición entre apariencia y realidad, el triángulo amoroso y la introspección.

En cuanto a la temática a la que se adscribe esta modalidad, el predominio del motivo amoroso es patente en las anagnórisis registradas, aunque, como en el modelo anterior y en otros, se asocia, frecuentemente, con el tema del honor. Sin embargo, en este caso es más claro que en otros cómo la preponderancia la tiene el primero de ellos, esto es, el amor.

A la mitad de la primera jornada de *Castelvines y Monteses* se manifiesta la rivalidad existente entre dos familias veronesas: los Castelvines y los Monteses. A una fiesta en casa de los primeros acuden miembros de la casa enemiga y, aunque al principio ocultan su rostro con máscaras, en un momento determinado el joven protagonista, Roselo Montés, está sin ella y es descubierto por el jefe de la casa rival, Antonio Castelvín<sup>807</sup>. La visión implica mucho más que reconocer al personaje, sino a toda la rivalidad familiar que representa.

<sup>806</sup> Vega Carpio, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, op. cit., p. 999, vv. 6-12.

<sup>807</sup> Vega Carpio, *Castelvines y Monteses*, op. cit., pp. 74-75.

El protagonista de *Los embustes de Celauro* está atado a un árbol. En un momento determinado lo ve su amigo Lupercio y este descubre, por medio de un monólogo de Celauro, todos los engaños que había provocado a lo largo de la obra, pidiéndole que le mate para vengar sus ofensas<sup>808</sup>. La visión y posterior conversación desarrolla toda una simbología de mentiras y falsedades que formaba parte de la caracterización del personaje principal.

### 3.2.3. *El hecho simbólico*

Únicamente se ha registrado un ejemplo bien construido que define perfectamente este tipo de anagnórisis. Se trata de una agnición en la que Lope de Vega distribuye una escena con espacios marcadamente simbólicos, donde todo el montaje y la puesta en escena están al servicio de la anagnórisis. Los hechos pueden ser también movimientos o gestos, como en el caso del ejemplo que se cita, pues esa sucesión de señas conforma un hecho o incidente que desarrolla toda una carga simbólica que permite, en este caso, que un personaje reconozca su verdadera identidad y clase social al ver los hechos simbólicos que muestran los otros agonistas, como las genuflexiones, en el caso localizado, que se producen antes de que intervenga oralmente ningún personaje para dar a conocer la noticia.

La acción en la que se circunscribe este reconocimiento es sencilla, ya que responde a una situación muy básica, incluso predecible para el público; sin embargo, la puesta en escena es artificiosa y muy didáctica. La agnición se sitúa, en consecuencia, en un incidente principal que será el punto de inflexión para toda una serie de incidentes y motivos posteriores. Por lo tanto, se trata de un momento climático —sin que ello implique negatividad—, ya que el público se siente con cierta tensión ante el resultado de la anagnórisis. Por ello, es un tipo de reconocimiento donde funcionan muy bien recursos como el comentario didáctico, la analepsis, el contraste, la perspectiva múltiple y la reunión de personajes, además del simbolismo.

Lope se sirve de todo tipo de agonistas para construir la escena registrada, tanto principales como secundarios, lo que, sin duda, está en relación con el recurso de la reunión de personajes. En el caso que se explica, donde aparecen genuflexiones ante miembros de la realeza, la muestra de respeto ante sus señores debe ser efectuada por todas las clases sociales y por representantes de distintos personajes en función de su grado de relevancia o trascendencia para el desarrollo argu-

<sup>808</sup> Vega Carpio, *Los embustes de Celauro*, op. cit., pp. 1333-1334, vv. 2964-3011.

mental de la comedia. Sirve, en este ejemplo concreto, para que el destinatario de las pleitesías adquiriera conciencia de su verdadera categoría social.

Los temas del Estado y de la monarquía son los que aparecen en el ejemplo que se registra y se propone seguidamente.

Al comienzo del segundo acto de *El mármol de Felisardo* el almirante desvela que Felisardo es el príncipe heredero del reino de Gelandia debido a la muerte del príncipe Primislao. Para esta anagnórisis hay apoyo escenográfico, que Lope detalla en la acotación precedente:

*Entran el Almirante y acompañamiento y  
pónense de rodillas delante de Felisardo.*<sup>809</sup>

### 3.2.4. *El sonido*

A propósito de las anagnórisis verbales orales se atendía al sentido de la audición en la categoría que se ha denominado como *audición de un elemento concreto*. Este caso es distinto. Si la audición intervenía en la agnición verbal oral como medio para adquirir un conocimiento a través de un sonido articulado —por eso se situaron en dicho tipo de anagnórisis—, en este momento se trata de que participe en el proceso como un vehículo que sirve para reconocer un sonido abstracto, sin capacidad de ser transcrito, pero que por sí solo puede ser interpretado y desarrollar su carga simbólica para provocar un reconocimiento.

De este modelo solo se ha encontrado un caso: acontece al final del primer acto de *Lo cierto por lo dudoso*: suena un relojillo —que es del conde don Enrique— y el rey, que está hablando con doña Juana, se da cuenta de que hay alguien escondido, tratándose de su hermano<sup>810</sup>. La acción genera tensión para el público, que es conocedor de todo lo que está sucediendo, pero este clímax aumenta exponencialmente cuando se produce el sonido que es escuchado por los personajes, de tal manera que la expectación se traslada también a la escena y a sus personajes.

En el ejemplo, los personajes que aparecen son principales, si bien entre ellos existen ciertos secretos que potencian la tensión dramática. El tema que se desarrolla es el amoroso y los recursos que acompañan a la anagnórisis son el simbolismo, la expectación, la acumulación de incidentes climáticos, el contraste, la perspectiva múltiple y el triángulo amoroso.

<sup>809</sup> Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*, op. cit., p. 1622.

<sup>810</sup> Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso*, op. cit., p. 459.

### 3.2.5. Otros procesos simbólicos

Además de las posibilidades simbólicas expresadas en los epígrafes anteriores de este tipo de anagnórisis, en las comedias del Fénix que se han seleccionado se registran unos ejemplos muy interesantes que cabrían en la generalidad de estas agniciones no verbales pero no en la especificidad de las categorías explicadas previamente. Se trata de elementos muy concretos que difícilmente pueden englobarse bajo un mismo apartado, pero que es posible integrarlas en un epígrafe muy general, como es el presente.

Los incidentes que enmarcan la acción de este tipo de anagnórisis suelen ser principales; aunque despiertan interés en el público y en los personajes que están presentes en la escena, no aparece una situación extremadamente climática, pero sí de expectación, generalmente provocada a partir del propio descubrimiento.

Esta clase de proceso de reconocimiento está fundamentalmente orientado a la agnición de identidades personales; en consecuencia, son los agonistas principales los que protagonizan estas anagnórisis. Cuantitativamente no aparecen en un número elevado, como sucede en otros casos, pero los que intervienen son capaces de generar la expectación a la que se aludía anteriormente.

Dada su laxitud taxonómica, resulta evidente que sean varios los temas que participen de estas agniciones. El amor es uno de ellos, que aparece contextualizando situaciones de revelación de identidades; pero también la religión o la mitología, que refuerzan el compromiso doctrinal y la transmisión cultural que Lope suele infundir a sus espectadores.

Recursos como el propio simbolismo, las alusiones religiosas y mitológicas, la expectación, la perspectiva múltiple, la analepsis, el contraste y la inclusión de elementos de comicidad fortalecen y favorecen el efectismo de estos procesos de agnición.

A la mitad del segundo acto de *El amor enamorado* el dios Febo (Apolo) se convierte en ciervo para perseguir a la ninfa Dafne, hija de Peneo, pero cuando se acerca a ella torna su figura en aspecto humano, y así lo descubre Dafne<sup>811</sup>.

Otro ejemplo es el que se ha localizado al principio del tercer acto de *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, donde el fraile Pedrisco, celoso de Rosambuco (que se ha convertido al cristianismo y ha adoptado el nombre de Beni-

<sup>811</sup> Vega Carpio, *El amor enamorado*, op. cit., p. 264, vv. 1546-1549.

to), se tizna la cara y se presenta ante otros personajes con la idea de vengarse del santo negro. Sin embargo, milagrosamente aparece con la cara enharinada y se descubre, así, quién es realmente<sup>812</sup>.

#### 4. EL HIBRIDISMO EN LOS PROCEDIMIENTOS DE LA ANAGNÓRISIS

Como en el caso de los objetos reconocidos, tipificados en el capítulo anterior, también en relación con el procedimiento o proceso de la anagnórisis se han encontrado modelos o tipos que aparecen aunados en varios ejemplos, constituyendo un ejemplo más de la riqueza del recurso y del interés que Lope manifiesta en su aplicación. Ello demuestra, además, que la agnición puede realizarse de muchas maneras, y no en exclusividad, sino en colaboración entre algunos de los distintos modelos que se han ido explicando.

Todos los tipos de anagnórisis procedimental aparecen en modelos híbridos, si bien es cierto que no todos lo hacen con la misma frecuencia: la verbal oral es la que interviene en mayor número de procesos mixtos y, la verbal escrita, la que menos. Además, tampoco se han registrado todas las combinaciones posibles *a priori*, siendo estas las que se formarían entre la anagnórisis verbal escrita y las dos clases de no verbales, ya que la escrita solamente aparece asociada a la verbal oral.

Se han encontrado ejemplos de las siguientes combinaciones:

- *Anagnórisis verbal oral y anagnórisis verbal escrita*:
  - El tercer acto de *El maestro de danzar* comienza con una conversación entre Feliciano y Bandalino en la que ambos descubren que Alberto (Aldemaro) les ha engañado, y lo descubren a través de la letra (caligrafía) de unos papeles escritos, cuya autoría no corresponde a quien parece, esto es, se supone que Bandalino había escrito un papel, pero al final infieren que se ha tratado de un engaño de Alberto (Aldemaro). El público está informado de todo previamente<sup>813</sup>.
- *Anagnórisis verbal oral y anagnórisis no verbal por acciones*:
  - En *La prueba de los amigos* Dorotea y Leonarda, ambas disfrazadas, se descubren ante la sorpresa de Feliciano y del resto de personajes, sosteniendo una conversación y quitándose los disfraces<sup>814</sup>.

<sup>812</sup> Vega Carpio, *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*, op. cit., p. 473, vv. 2048-2063.

<sup>813</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., p. 190, vv. 2199-2204.

<sup>814</sup> Vega Carpio, *La prueba de los amigos*, op. cit., pp. 146-147.

- En *La traición bien acertada* don Juan hace que Policena se quite la máscara delante de todos y descubra su verdadera identidad para casarse con don Antonio, por lo que el gesto de retirada de la máscara conlleva una constatación de la identidad revelada<sup>815</sup>. En esta última escena es cuando don Juan habla por primera vez con personajes que no sean don Antonio y Policena desde su fingida muerte. La simulada muerte de don Juan se plantea entre los versos 1750 y 1751 (Don Antonio: «Y, cuando yo te acome-ta,/fíngete muerto»). El suceso ocurre en el verso 1916 (Don Juan: «¡Ay que me ha muerto!»). El público tiene toda la información de que es mentira, y también don Antonio. Pero en la escena están presentes el conde Octavio y Firmio, que se lo creen. En la última escena de la obra aparece don Juan, y también está Octavio, y nadie dedica palabra a su supuesto fallecimiento.
- *Anagnórisis verbal oral y anagnórisis no verbal por símbolos:*
- En *La octava maravilla* doña Ana de Arellano confiesa a Tomar, rey moro de Bengala, que está haciéndose pasar por jardinero, que ama a don Pedro. Lo hace a través de un juego de acrósticos, que se convierten en símbolos para el reconocimiento<sup>816</sup>.
  - Al final de la comedia de *El mármol de Felisardo* se pone fin a un engaño: iba a casarse Felisardo con una estatua de mármol que en realidad era Elisa, pero esto no lo sabe nadie salvo el lector por la acotación situada tras el verso 3017: «Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa vestida ricamente, el rostro velado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse». El truco era hacer parecer a la estatua como si fuera Elisa, pero no que realmente fuera ella, si no el rey no hubiera aceptado ese «casamiento». La anagnórisis llega cuando la estatua-Elisa responde «sí» a Felisardo como que quiere casarse con él. Todo, al fin, se descubre, y ocurre simultáneamente para algunos personajes (los engañados) y para el público<sup>817</sup>. La estatua es, por tanto, un símbolo que, por su capacidad de hablar, provoca una anagnórisis en los personajes.

<sup>815</sup> Vega Carpio, *La traición bien acertada*, op. cit., p. 796, vv. 2837-2840.

<sup>816</sup> Vega Carpio, *La octava maravilla*, op. cit., p. 986, vv. 1721-1725.

<sup>817</sup> Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*, op. cit., p. 1679, vv. 3041-3045.



- En *La infanta desesperada* el príncipe Doristán está disfrazado y ve a Lavinia, de quien está prendado. El príncipe le dice que le va a enseñar un retrato de quien está enamorado de ella (no le dice que es él, al principio), y comprueba que es él mismo, el príncipe<sup>818</sup>.
- *Anagnórisis no verbal por acciones y anagnórisis no verbal por símbolos:*
  - En *Con su pan se lo coma* el rey ordena a Ramiro y a Nuño que beban de la bebida que tenía él y, al negarse, se descubre la traición<sup>819</sup>. El gesto de negación y la simbología del veneno posibilitan este hibridismo en el procedimiento de la anagnórisis.

<sup>818</sup> Vega Carpio, *La infanta desesperada*, op. cit., p. 133.

<sup>819</sup> Vega Carpio, *Con su pan se lo coma*, op. cit., p. 333.



**CAPÍTULO VIII**  
**LA ANAGNÓRISIS SEGÚN SUS CONSECUENCIAS**



## 1. DEFINICIÓN

La división de la anagnórisis en función de las consecuencias o efectos que se derivan de su aparición en las comedias de Lope es el tercer parámetro que se ha empleado para clasificarla como recurso.

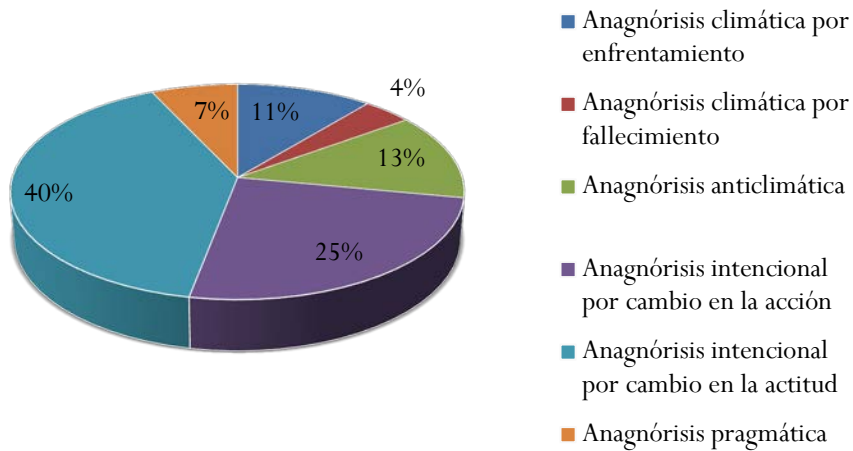
Ofrece, por su parte, cuatro tipos de agnición, como se explica a continuación; siendo, por tanto, la base de categorización de la anagnórisis que más clases tiene, un resultado similar al que arroja la clasificación de la anagnórisis según el objeto, con tres tipos.

La agnición climática, la anticlimática, la intencional y la pragmática son los cuatro tipos de reconocimiento según las consecuencias del recurso, además de existir, como en los parámetros de clasificación descritos con anterioridad (objeto y procedimiento), modelos híbridos.

Se han localizado 81 casos de anagnórisis climáticas (el 15,7%), 66 anticlimáticas (el 12,8%), 333 intencionales (el 64,5%) y 36 pragmáticas (el 7%). Las más numerosas son, como se observa, las intencionales, que abarcan casi dos tercios del total de agniciones por consecuencias.

Este gráfico presenta la frecuencia general, en porcentajes absolutos, de los tipos y subtipos de anagnórisis que se han registrado en las comedias de Lope según sus consecuencias:

**GRÁFICO 8**  
**FRECUENCIA PORCENTUAL DE LOS TIPOS DE ANAGNÓRISIS SEGÚN SUS CONSECUENCIAS**



### 1.1. La anagnórisis según las consecuencias en las etapas de producción de Lope

En las tres etapas en las que se divide cronológicamente el teatro de Lope de Vega las anagnórisis intencionales son las que predominan, especialmente las que implican un cambio en la actitud. El caso de las que conllevan una modificación en la acción de la comedia es interesante porque, a medida que avanzan los años, Lope lo emplea con menor frecuencia cada vez, y desciende su uso de forma escalonada.

En cuanto a las agniciones climáticas, las que desarrollan un enfrentamiento aumentan en la fase del Lope maduro y se mantiene este dato en la del Lope viejo; las que muestran un fallecimiento también crecen con el paso del tiempo, pero no destacadamente.

Los reconocimientos anticlimáticos, por su parte, se mantienen, aunque es cierto que en la postrera etapa se observa un descenso algo más acusado.

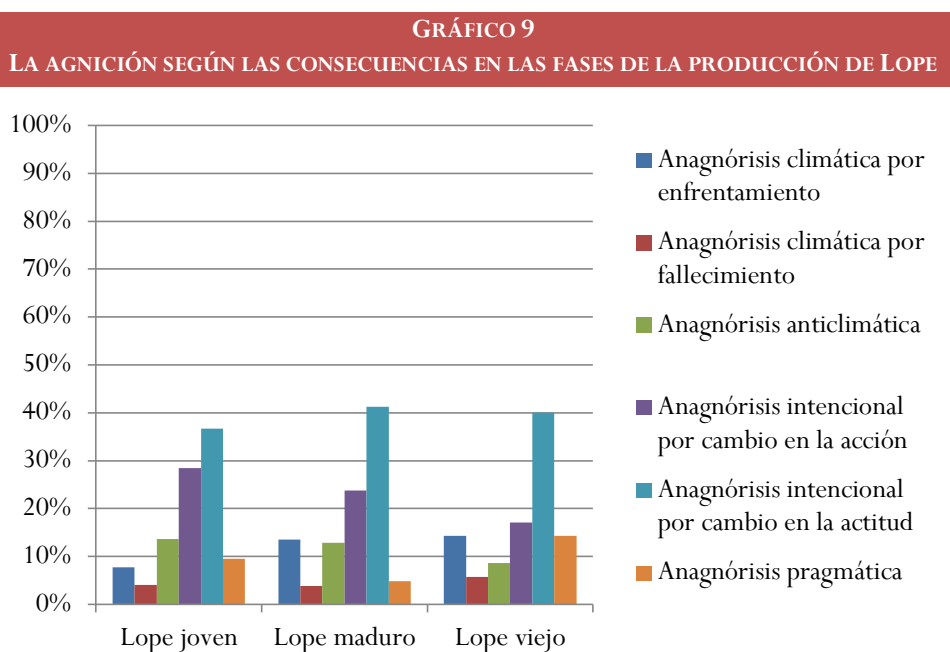
Por último, las agniciones pragmáticas son las más irregulares, pues se reducen casi a la mitad en la segunda fase y se triplican en la última (con respecto a la etapa inmediatamente anterior), circunstancia esta que se acentúa si se tiene en cuenta que en este período hay menos casos de anagnórisis.

Se muestran, a continuación, los valores concretos de cada tipo de agnición para las tres etapas:

**TABLA 15**  
**LA AGNICIÓN SEGÚN LAS CONSECUENCIAS EN LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN DE LOPE**

	Lope joven	Lope maduro	Lope viejo
Anagnórisis climática por enfrentamiento	13 (7,7%)	42 (13,5%)	5 (14,3%)
Anagnórisis climática por fallecimiento	7 (4,1%)	12 (3,8%)	2 (5,7%)
Anagnórisis anticlimática	23 (13,6%)	40 (12,8%)	3 (8,6%)
Anagnórisis intencional por cambio en la acción	48 (28,4%)	74 (23,8%)	6 (17,1%)
Anagnórisis intencional por cambio en la actitud	62 (36,7%)	129 (41,3%)	14 (40%)
Anagnórisis pragmática	16 (9,5%)	15 (4,8%)	5 (14,3%)
<b>TOTAL</b>	<b>169</b> <b>(100%)</b>	<b>312</b> <b>(100%)</b>	<b>35</b> <b>(100%)</b>

El siguiente gráfico muestra la progresión de los distintos tipos de anagnórisis según las consecuencias en las tres etapas creadoras en las que se distribuye el teatro lopesco:



## **1.2. La anagnórisis según las consecuencias y su relación con otros parámetros de clasificación**

La relación cuantitativa entre las agniciones clasificadas según sus consecuencias y sus correspondencias con las bases de ordenación en virtud de sus objetos y procedimientos ha sido mostrada en dos tablas situadas en los dos capítulos inmediatamente anteriores: TABLA 12 y TABLA 14, respectivamente. La relativa a la vinculación entre las consecuencias y el procedimiento en el capítulo previo y, la de la unión entre las consecuencias y el objeto en el anterior. Se remite a la consulta de sendas tablas para completar la definición de este parámetro de clasificación, especialmente en su relación con el resto.

## **2. LA ANAGNÓRISIS CLIMÁTICA**

Este tipo de agnición es aquel que alberga en sus consecuencias el desarrollo de un incidente en el que abunda el clímax dramático. El descubrimiento de la verdadera naturaleza de una persona, incidente o símbolo puede llevar aparejada una reacción de intransigencia o furia.

Las agniciones climáticas pueden desarrollarse por dos modelos: el enfrentamiento y el fallecimiento. El primero está presente en 60 ocasiones, lo que implica un 74,1% del global. El 25,9% restante se corresponde con los 21 casos de los reconocimientos climáticos por fallecimiento de un personaje.

### **2.1. La anagnórisis climática por enfrentamiento**

Es frecuente que el clímax en las comedias se manifieste mediante las disputas y, en general, contrastes u oposiciones entre personajes o cualquier otro elemento de la obra. Estas antítesis, pues, pueden provocar consecuencias de agnición, las que se han venido en llamar anagnórisis climáticas por enfrentamiento.

Pueden concretarse a través de los siguientes modelos: el conocimiento, el enfrentamiento básico, el enfrentamiento leve, el enfrentamiento grave y el enfrentamiento muy grave.

#### **2.1.1. *El conocimiento***

Por definición, toda anagnórisis requiere un paso de la ignorancia al conocimiento sobre alguna circunstancia, y, en consecuencia, es la primera consecuen-



cia de todas las agniciones que aparecen en las comedias de Lope de Vega que se han seleccionado para este trabajo. Sin embargo, el análisis de los textos ha revelado que, aun cuando todas las agniciones comportan un conocimiento como consecuencia, un porcentaje realmente elevado de las ocasiones en las que aparece este recurso, superior al 80%, advierte de que el conocimiento provocado o suscitado por una agnición está presente por sí mismo o asociado a otras consecuencias —que pueden ser derivadas del propio conocimiento—. Pero es que el 60% del total de las anagnórisis clasificadas según este parámetro responde al hecho de que el conocimiento sea la única consecuencia de una agnición.

Dada la extensión de estos valores se entiende que esté presente en todas las clases de consecuencias que se describen para el recurso, y por supuesto en la que ocupa estas páginas, es decir, la climática por enfrentamiento. La misma amplitud permite que, a nivel de acción, los conocimientos se produzcan en cualquier punto de la obra, y en incidentes tanto climáticos como anticlimáticos. Es cierto, además, que en el caso de las agniciones de menor importancia se justifica más la aparición del mero conocimiento, sin otras consecuencias asociadas, como resultado de las agniciones, ya que no implica movimientos ni derivaciones destacadas para el desarrollo de la acción. Es, pues, un mecanismo simple como consecuencia de la anagnórisis.

La laxitud de la consecuencia también posibilita cualquier tipo de personaje, ya sea protagonista (por supuesto, también antagonista), principal, secundario, episódico o accidental, infiera dicha consecuencia de una anagnórisis, aunque los textos muestran que decrece cuantitativamente las agniciones que asume un agonista a medida que disminuye, también, su relevancia en el conjunto de la pieza. Teniendo en cuenta que los personajes protagonistas y principales son los que acaparan el mayor número de enfrentamientos, ya que se conciben estos como fundamentales para el desarrollo de la acción, serán estos agonistas los que de un reciban mero conocimiento de hechos, personas o circunstancias a través de las anagnórisis.

No debe olvidarse, por otro lado, que el público actúa como un personaje más, y que, aunque en la mayoría de los casos Lope lo dota de todas las claves necesarias para convertirse en un auditorio omnisciente, es también frecuente que reciban el simple conocimiento como consecuencia de una anagnórisis por enfrentamiento de dos personajes en escena.

Todos los temas de la comedia barroca está sujetos a estas agniciones, pero dado el contexto de los enfrentamientos, fundamentalmente son los temas del amor y del honor los que las protagonicen, teniendo en cuenta, además, que uno y otro suelen aparecer ligados o, se dan los casos, uno como consecuencia del otro,

de tal manera que es imposible colegir si la agnición se refiere a un contenido o a otro.

Los recursos de composición que enmarcan la aparición de anagnórisis que provocan conocimiento en los personajes como consecuencia de su aparición son, primordialmente, aquellos relacionados directamente con los enfrentamientos, ya que es esta circunstancia la que ha servido de base para clasificar la anagnórisis según sus consecuencias. Así, la acumulación de incidentes climáticos, los amores entrecruzados, la analepsis, el contraste en todas sus variantes y categorías (aun que básicamente los enfrentamientos duales o múltiples, físicos o dialécticos), el engaño, el enredo, la expectación, el retardo en la resolución de un conflicto o el triángulo amoroso participan con solvencia del conocimiento como consecuencia de agnición climática por enfrentamiento.

Al principio de la jornada tercera de *La serrana de Tormes* Diana va disfrazada con Tarreño de estudiante y se descubre a Alejandro, su amado, ella sola ante los celos que siente por haberlo pillado hablando con Narcisa.

Diana	Yo soy la misma Diana, que tu mujer solía ser; quizá por ser tu mujer ha venido a ser villana. No soy villana, traidor, sino aserrada por medio deste dolor sin remedio y deste insufrible ardor. <sup>820</sup>
-------	---

A comienzos de la segunda jornada de *El desprecio agradecido* Mendo descubre que Sancho pretende a Inés —ambos criados—, formándose un triángulo amoroso<sup>821</sup>.

Ramiro revela a su padre, el rey don Sancho, sus hermanastros (el príncipe don García y los infantes don Fernando y don Gonzalo) y otros personajes, al principio de la jornada tercera de *El testimonio vengado*, que es el legítimo heredero del rey<sup>822</sup>.

En el ecuador de *Roma abrasada y crueldades de Nerón* Agripina dice a su hijo Nerón que Germánico es el legítimo heredero del Imperio Romano y el monarca

<sup>820</sup> Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, op. cit., p. 192.

<sup>821</sup> Vega Carpio, *El desprecio agradecido*, op. cit., p. 16, vv. 1340-1344.

<sup>822</sup> Vega Carpio, *El testimonio vengado*, op. cit., pp. 1768-1769, vv. 2136-2147.

cambia su carácter y se muestra ante ella como es realmente, lo que descubre su madre<sup>823</sup>.

### 2.1.2. El enfrentamiento básico

Este modelo de agnición según sus consecuencias implica, necesariamente, que al amparo del recurso se desarrolle una oposición entre, fundamentalmente, dos personajes de la comedia. En función del clímax o de la tensión dramática que generen, los enfrentamientos presentan distintos niveles en su gradación, pudiendo ser leves, graves o muy graves, como se tipifican en las páginas siguientes. La última y más climática de las consecuencias que puede provocar un enfrentamiento entre agonistas es la muerte de un personaje, pero por su importancia para el desarrollo de la comedia se ha decidido clasificarla como una categoría distinta a la de los enfrentamientos.

En cualquier caso, parece evidente que en los casos atribuibles al tipo de reconocimiento que se describe en este momento ha de producirse, siempre, un enfrentamiento, aunque sea básico o intrascendente, pero es condición *sine qua non* que exista cierta dicotomía para que la anagnórisis climática por enfrentamiento se produzca.

Si la consecuencia de una anagnórisis es un enfrentamiento básico entre dos personajes, suele producirse en momentos o incidentes climáticos en la acción de las obras. Es más, en algunos casos es a partir de la agnición cuando se inicia la tensión o la expectación en la pieza. Teniendo en cuenta que los personajes principales son los que, hegemónicamente, controlan este tipo de reconocimientos, resulta notorio que los incidentes principales de las obras que se han seleccionado del Fénix sean aquellos que contienen más enfrentamientos básicos que los anticlimáticos.

Así pues, los agonistas principales son los que más participan de estas oposiciones, y lo hacen porque de su enfrentamiento suele depender, en buena medida, el devenir de la acción de la obra y el propio desarrollo de los temas que se tratan en el texto. A veces el enfrentamiento se produce a causa de un tercero, funcionando este como un enlace o una bisagra que condiciona que tenga lugar la disputa entre los agonistas, aunque no es suele desempeñar en la obra esta única función, sino que puede ser, incluso, un personaje principal o protagonista de la comedia.

<sup>823</sup> Vega Carpio, *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, op. cit., p. 258.

Los temas del amor y del honor definen, generalmente, los enfrentamientos básicos como consecuencias de anagnórisis. Tienen también su lugar, aunque en menor medida, las relaciones paternofiliales.

La conversación informativa es un recurso de composición aplicado a estos dramas de Lope que funciona muy bien como desencadenante de un enfrentamiento básico, siempre que dicha conversación contenga una anagnórisis. Pero cualquier tipo de contraste, engaños, enredos o, incluso, la perspectiva múltiple, se relacionan con los enfrentamientos básicos.

A la mitad del primer acto de *El caballero del milagro* roban el cofre del dinero a Luzmán unos enmascarados de los que el público conoce la identidad, pero que nadie más sabrá. Los lectores saben que el público tiene conocimiento por la acotación inmediatamente anterior, donde se dice que se ponen las máscaras saliendo a escena. El robo conlleva un forcejeo y, por lo tanto, un enfrentamiento, aunque sin mayores consecuencias<sup>824</sup>.

A comienzos de la tercera jornada de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* el conde Palatino explica a Segismundo, rey de Polonia, que Demetrio, nieto del difunto Basilio, duque de Moscovia, que es el legítimo sucesor de su abuelo, está en realidad vivo y ha servido como cocinero en su palacio<sup>825</sup>. Esta agnición con cambio de posición social provoca un enfrentamiento entre los representantes del *statu quo* que se había creado a nivel de gobierno.

### 2.1.3. *El enfrentamiento leve*

Los enfrentamientos entre dos o más personajes no tienen siempre la misma intensidad, y ello ha permitido clasificarlos en leves, graves y muy graves. Los primeros, que se tratan en este apartado, son aquellos que están presentes en la mente de los agonistas y describen una situación de oposición dialéctica o de reacción ante un suceso a través del enfado, la ira o la cólera, pero que, en ningún caso, avanzan hacia un enfrentamiento físico, aunque dicha consecuencia pueda inferirse de la tensión que se acumule en los parlamentos de los personajes para producirse con posterioridad.

Los incidentes principales de la acción y, además, climáticos, son los que enmarcan la aparición de este modelo de agnición climática según las consecuen-

<sup>824</sup> Vega Carpio, *El caballero del milagro*, op. cit., p. 236.

<sup>825</sup> Vega Carpio, *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*, op. cit., pp. 541-543, vv. 2104-2169.

cias. Por supuesto, no todos los momentos de clímax son igualmente intensos o trascendentes para el desarrollo de la comedia, y ello se observa en las anagnórisis de esta clase, ya que, aunque se presentan en ellos, la levedad de los enfrentamientos permite que los incidentes se muevan, a veces, entre el clímax y el anticlímax, especialmente en aquellas agniciones menos relevantes.

Todos los personajes que intervienen en una comedia de Lope están sujetos a poder participar de este modelo de agnición en función de sus consecuencias. Protagonistas, principales y secundarios hacen de estas agniciones unos momentos en la acción que pueden llegar, incluso, a ser cómicos o transmitir distintas opiniones sobre un hecho a través del multiperspectivismo, además de permitir un conocimiento interno de los personajes. Los enfrentamientos son más frecuentes en los personajes principales, como el resto de oposiciones, pero también se han registrado en obras donde han sido desarrolladas por personajes secundarios, y ello es debido a que la menor importancia de los agonistas para la obra es un correlato de la trascendencia del enfrentamiento, que es, en este caso, leve.

Hay varios temas que sirven a Lope para estos reconocimientos. Los más habituales son, una vez más, el del amor y el del honor, aunque también aparecen otros contenidos como el de la jerarquización social —especialmente cuando lo desarrollan personajes secundarios o agonistas contruidos sobre el tipo cómico del criado— y el de los cambios de fortuna producidos, por ejemplo, por una alteración en una relación amorosa, relacionándose, pues, con ese otro código literario.

Coadyuvan a mejorar los enfrentamientos leves la acumulación de justificaciones, la analepsis, el aparte, varios tipos contrastes (fundamentalmente las oposiciones dialécticas), la conversación informativa, el engaño, el enredo, la introspección, la mudanza de fortuna, la perspectiva múltiple y el triángulo amoroso.

Al final de *La serrana de Tormes* Diana es descubierta por Seraldo, su tío, y Alejandro, con el enfado de aquel. Alejandro se había vestido de serrana justamente antes y es descubierto por su padre Antandro. Es muy novedoso que un hombre se vista de mujer, no hay cambio de nombre, pues está vestido así apenas cuarenta versos, si bien es cierto que para huir<sup>826</sup>.

También se produce el mero enfado de un personaje al final de la jornada central de *La discreta enamorada*, donde Finardo le dice al capitán Bernardo que su hijo, Lucindo, persigue en amores a Fenisa, y Bernardo se enfada porque es él quien quiere estar con ella<sup>827</sup>.

<sup>826</sup> Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, op. cit., p. 214.

<sup>827</sup> Vega Carpio, *La discreta enamorada*, op. cit., p. 942.

El enojo evoluciona hacia la ira y la cólera en las anagnórisis de algunas comedias, pero sigue siendo un enfrentamiento leve. Es el caso que sucede al final del primer acto de *La viuda valenciana*, donde la protagonista, Leonarda, viuda, descubre las verdaderas identidades e intenciones de dos personajes: no se trataba de vendedores, sino de dos galanes que intentaban cortejarla, y ella muestra su furia<sup>828</sup>.

Al final de *La dama boba*, Celia, criada de Nise, revela a Otavio, padre de esta y señor suyo, que en el desván de su casa hay hombres, cuando el viejo monta en cólera ante la deshonra que eso supone para él, su familia y su hacienda:

Duardo	Reporta	3106
	el enojo. Yo y Feniso subiremos...	
Otavio	¡Reconozcan la casa que han afrentado!	3109 <sup>829</sup>

#### 2.1.4. *El enfrentamiento grave*

Supone un segundo nivel de intensidad en los enfrentamientos que protagonizan los personajes en una comedia de Lope de Vega al amparo de una anagnórisis. En este caso, las oposiciones se producen con un nivel elevado de hostilidad dialéctica o, incluso, con un estado moderado de hechos físicos. Por ejemplo, se entiende como enfrentamiento grave el momento previo a un duelo entre agonistas o el instante que lo precedería si este se produjera, cuando no tiene lugar; se refiere, por tanto, al punto álgido a partir del cual se produciría un enfrentamiento físico abierto. Por otro lado, es también posible que este modelo de agnición según sus consecuencias tenga lugar justo en un incidente de la acción en el que se prevea el fallecimiento de un personaje en una escena posterior a la del reconocimiento. Y, por último, se considera enfrentamiento grave aquel que suscita una oposición física de poca intensidad.

Son fundamentalmente climáticos los incidentes que recogen los enfrentamientos graves como medio de una agnición en función de su consecuencia, y su localización suele situarse al final de las jornadas, aunque no exclusivamente. Si no se muestran acomodadas a escenas principales —como es el uso general que emplea Lope en estos casos—, las agniciones pueden provocar una escena de ese tipo y

<sup>828</sup> Vega Carpio, *La viuda valenciana*, op. cit., pp. 170-171, vv. 913-931.

<sup>829</sup> Vega Carpio, *La dama boba*, op. cit., pp. 1435-1436, vv. 3095-3109.

marcada por la expectación inmediatamente después. La peripecia no suele estar presente en estas anagnórisis porque, en la mayoría de los casos registrados, al igual que asciende la intriga y la tensión dramática, desciende antes de llegar, verdaderamente, a un punto de no retorno con respecto a los conflictos o a una variación en la suerte de los personajes. En el caso de los leves enfrentamientos físicos que conforman el grado máximo de los enfrentamientos graves que se analizan en este apartado, sí pueden desarrollar con plenas garantías una peripecia, como se observa en el caso concreto de un rapto, que se expone más adelante.

Los personajes que intervienen en estas agniciones son, en general, más trascendentales en la comedia que los que lo hacían en los enfrentamientos leves, y ello es así porque la intensidad de la oposición condiciona a Lope para que atribuya esta a los agonistas de mayor relevancia en las obras. No quiere esto decir que no se encuentren algunos personajes secundarios participando de este modelo de agnición, sino que la tendencia general es que, a medida que se agravan los conflictos, el dramaturgo tiene conciencia de que son más importantes incluso para la significación global de la pieza, y por eso los pone en boca de personajes protagonistas o principales. Según esto, galanes y damas son los personajes más afectados por un enfrentamiento grave, y dada la idiosincrasia que presentan como características arquetípicas, los primeros son los mayores representantes, pues son ellos los valientes, los osados y los que defienden su honor a través de las oposiciones y las dicotomías.

El amor, el honor, la monarquía y los cambios de fortuna son los temas que se encuentran en la base de este modelo de agnición. La hegemonía la tienen los dos primeros, pero se ha registrado algún ejemplo de enfrentamiento grave en defensa del rey y de la institución que representa —que estaría asociado a esa monarquía que recoge el teatro barroco como tema, *id est*, la monarquía teocéntrica— y alguno que provoca una mudanza de fortuna, como el caso del cambio de estado provocado por un secuestro.

Lope utiliza los siguientes recursos de composición para fortalecer estas anagnórisis: la acumulación de incidentes climáticos, la alternancia entre sucesos narrados y escenificados, la analepsis, el aparte, el contraste, el enredo, la expectación, la forma épica, la mudanza de fortuna, la perspectiva múltiple y el triángulo amoroso.

Al final de la primera jornada de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* Gazul tiene que esconderse porque, mientras habla con su amada Fátima, llega alguien. Ese alguien es Tarfe, que también está enamorado de Fátima, formando así un triángulo amoroso. Tras maldecir Tarfe a Gazul y llamarlo traidor, este se descubre saliendo de su escondite por cuestión de honor y, con las espadas en alto,

casi se pelean, pero al final llegan la reina y el alcaide Gualcano y se pone fin a la disputa, siendo encarcelados<sup>830</sup>.

Muy similar es el caso que sucede al final de *El remedio en la desdicha*, donde Arráez está diciendo que vencería a Narváez y que no le tiene miedo. Rodrigo de Narváez sale de su escondite y Arráez se acobarda. La anagnórisis está en la revelación de la verdadera identidad y escondite de Narváez, que escuchaba oculto<sup>831</sup>. Las semejanzas con *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* radican en que, una vez más, casi se produce un duelo que no llega a celebrarse y, además, en una comedia de tema morisco, nuevamente.

Por otro lado, *Los muertos vivos* recoge un ejemplo de un personaje que ordena la muerte de otro; por lo tanto, el enfrentamiento implica una evolución, pues no se trata del momento previo a un enfrentamiento potencial que no se sabe cómo va a concluir, sino el instante precedente a una ejecución potencial, que tampoco tendrá lugar. A la mitad de esta comedia, el marqués descubre que Roseliano es calabrés y ordena su muerte, pero Armindo reconoce que es el que le salvó de la trifulca del comienzo de la obra y le perdona la vida<sup>832</sup>.

En páginas anteriores se ha citado un ejemplo de *El postrer godo de España* en el que también se ordena la ejecución (en este caso, decapitación) de un agonista, aunque por motivos religiosos<sup>833</sup>.

El caso más delicado de un enfrentamiento grave como modelo de anagnórisis es el que se produce por un enfrentamiento físico que podría entenderse como leve, pues en caso contrario habría que tratarlo en el apartado siguiente. Al final de la segunda jornada de *El enemigo engañado* Gerardo dice a Lavinio y a Pinabelo (que está «vestido de camino»<sup>834</sup>, según advierte una acotación, y se hace llamar Feliciano, sabiéndolo todos salvo Gerardo, incluido el público) que su amada Cintia se casa con Fineo. La anagnórisis es para Pinabelo por el conocimiento de los amores de Gerardo, esto el público ya lo sabe por una conversación anterior entre Fineo y Cintia y podría intuirse que también lo sabía Lavinio por cómo lo dice Gerardo («Hoy Fineo se ha alabado/que está con Cintia casado»<sup>835</sup>; si Lavinio no lo hubiera sabido, lo normal es que Lope hubiera explicado que hay un triángulo amoroso, que hay otro personaje que pretende a su amada, que un rival amoroso le disputa el

<sup>830</sup> Vega Carpio, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, op. cit., p. 15.

<sup>831</sup> Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, op. cit., pp. 522-523, vv. 2818-2833.

<sup>832</sup> Vega Carpio, *Los muertos vivos*, op. cit., pp. 655-661.

<sup>833</sup> Vega Carpio, *El postrer godo de España*, op. cit., pp. 838-839, vv. 2177-2198.

<sup>834</sup> Vega Carpio, *El enemigo engañado*, op. cit., p. 448.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 463.



amor de su vida...). La escena es importante y contiene anagnórisis por las consecuencias que lleva aparejada, esto es, el rapto de Cintia por Lavinio, Pinabelo y Gerardo.

### 2.1.5. *El enfrentamiento muy grave*

El último y más elevado e intenso nivel de enfrentamiento producido como consecuencia de una anagnórisis climática es el que ocupa este apartado, entendido como *muy grave*. A este grupo pertenecen las disputas físicas y, dentro de ellas, las especialmente tensas y las masacres o muertes colectivas, como es el caso de las guerras, aunque estas no lleguen a celebrarse como consecuencia directa de la agnición, sino solamente ser propuestas.

Las escenas en las que aparecen estos reconocimientos están protagonizadas por incidentes principales y climáticos, como no podía ser de otra forma si se atiende a la naturaleza de los propios enfrentamientos. No se desarrollan estos acontecimientos en puntos de la acción en los que domine el anticlímax. Sí es posible que sea una anagnórisis de esta clase la que propicie que la acción se vuelva climática a partir del momento en que aparece, cambiando totalmente el devenir de la comedia y provocando, además, la peripecia, sobre todo en aquellos personajes que, por ejemplo, participan en una guerra y mueren, pues así cambia su suerte. Conviene diferenciar estas agniciones de las que tienen una consecuencia directa de fallecimiento, que se detallan en el bloque siguiente; y es que la consecuencia directa de una agnición por enfrentamiento grave es dicha oposición, no la muerte de un personaje, que ya pertenecería a otra categoría de reconocimiento.

Rara vez estas anagnórisis las desarrollan personajes que no sea protagonistas o principales, aunque parece evidente que cuando se promueve una guerra, si bien está capitaneada por agonistas de relevancia para la obra, estos pueden ir acompañado por otros personajes que no soportan el peso de la acción y que, en una representación, serían figuras de acompañamiento, aunque estén estas funciones estén ejercidas por secundarios o episódicos para ese fin.

Los temas del honor, la monarquía y la jerarquización social son los que, con mayor frecuencia, aparecen en estas agniciones. Son unos contenidos que, como se observa, responden a las vertientes sociales y patrióticas de los personajes, apartado temas como el del amor, que lógicamente también interviene en esta clase de agnición, pero en menor medida.

La acumulación de incidentes climáticos es un recurso fundamental en este tipo de anagnórisis, pero también desarrollan un papel destacado los apartes, la expectación, la forma épica, la mudanza de fortuna y el simbolismo. No deben

olvidarse, por supuesto, los contrastes, especialmente los enfrentamientos físicos y las oposiciones, ya sean duales o múltiples, como es el caso de las guerras.

Al final del primer acto de *El casamiento en la muerte* Bernardo del Carpio llega a Francia, a la corte de Carlomagno, y le hace saber al monarca que el rey Alfonso II el Casto no le entregará el reino de España como habían acordado previamente por no tener el rey castellanoleonés descendencia. Carlomagno monta en cólera y Bernardo del Carpio le amenaza diciendo que se encontrará guerra en España si se atreve a entrar, pues los moros y los cristianos se han unido contra él<sup>836</sup>.

## 2.2. La anagnórisis climática por fallecimiento

Estas agniciones son similares a las del anterior subtipo, solo que, en este caso, el desenlace es una muerte, que puede ser del objeto de la anagnórisis en el caso de una agnición personal, del agente o de otro personaje al que, de uno u otro modo, afecta el reconocimiento.

Pueden manifestarse a través de un fallecimiento inesperado, de la muerte como restauradora de la honra o del asesinato.

### 2.2.1. *El fallecimiento inesperado*

Lope de Vega no obvió en su producción teatral las situaciones de dolor, tragedia y muerte. La tradición grecolatina referida a no recomendar la representación de escenas violentas ante el espectador se impuso en el teatro español en su mayor parte, y el Fénix también se alineó en esta corriente. Sin embargo, algunas de sus piezas, como *El castigo sin venganza*, ya muestran algunos atisbos de la necesidad que sentían los creadores por mostrar al público la crueldad del dolor y de la muerte, lo que contribuiría a fomentar con mayor celeridad el desarrollo del proceso catártico en el auditorio.

El tratamiento del dolor en las comedias seleccionadas presenta rasgos estructurales que se repiten, como la necesidad de reparación a través de la justicia o la asociación al binomio amor-honor. Sin embargo, la evolución dramática del Fénix también permite distinguir algunas novedades o matizaciones con relación a obras previas: así, mientras que en el primer Lope encontramos grandes matanzas (como es el caso de *La serrana de La Vera* o de *Los comendadores de Córdoba*), en el

<sup>836</sup> Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, op. cit., pp. 1192-1193, vv. 875-892.

último se ha producido un refinamiento de las venganzas y una mayor introspección psicológica y reflexiva sobre el dolor (como en *El castigo sin venganza*).

El fallecimiento de un agonista supone un hecho climático en sí mismo, y lo es porque el dramaturgo concede a esa situación un matiz fundamental: el personaje que muere es importante para el desarrollo de la obra. Así, la acción que enmarca estas anagnórisis está formada por incidentes principales y climáticos, entendidos como máxima expresión que otorga el Fénix a la circunstancia en cuestión y en la pieza de que se trate. Siempre se produce una mudanza de fortuna, aunque no en todos los casos se genera una peripecia, ya que, en ocasiones, la muerte de un agonista se va preparando a lo largo de varios versos y no, por tanto, repentina. La diferencia entre *peripecia* y *mudanza de fortuna*, basada en el carácter súbito del cambio, fue señalada, como se ha explicado, por Luzán<sup>837</sup>.

El fallecimiento de un personaje otorga una pujanza espectacular a la dicotomía entre protagonista y antagonista en una comedia, ya que es plausible que la muerte se produzca como resultado de un duelo, por ejemplo, entre dos adversarios galanes por el amor de una dama. Sin embargo, también existe una anagnórisis de este tipo cuando muere un personaje principal aunque el fallecimiento no sea provocado directamente por otro agonista destacado, pero sí transmitida la agnición, por ejemplo, por un secundario. Los galanes y los poderosos son los tipos que concitan un mayor número de muertes.

El honor es, sin duda, el tema que más aparece como marco de estas anagnórisis que provocan muertes, aunque puede estar contaminado por motivos pertenecientes a contenidos como el amor, y la jerarquización social.

Atemperan las muertes de personajes como consecuencia básica de una anagnórisis climática por fallecimiento la acumulación de incidentes climáticos, los contrastes, la expectación, la introspección, el lirismo y la mudanza de fortuna, entre otros recursos, la inmensa mayoría de ellos presentes, también, en los mayores grados de las agniciones climáticas por enfrentamiento.

Hacia el final del primer acto de *Lo fingido verdadero*, los personajes intervinientes en la escena se encuentran muerto a Numeriano, destinado a ser emperador de Roma, y el cónsul Apro acepta que lo ha matado. Él quería ser emperador, aunque acto seguido lo matará Diocleciano y este será el nuevo soberano<sup>838</sup>.

Cuando finaliza *El castigo sin venganza*, el conde Federico descubre que, sin saberlo, y por orden de su padre el duque de Ferrara, había matado a Casandra

<sup>837</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 525.

<sup>838</sup> Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, *op. cit.*, pp. 70-71.

creyendo que era un enemigo de su padre. Después, lo mata el marqués Gonzaga para hacer justicia<sup>839</sup>.

### 2.2.2. *La muerte como restauradora de la honra*

Cuando el amor se entiende como una fuerza ciega que desquicia las pasiones de amados y amantes es muy posible que se produzcan muertes relacionadas con este tema tan recurrente en el teatro áureo. Lope no cultiva los crímenes pasionales con regularidad, pero sí que es capaz de proponer unos asesinatos muy originales y vinculados al contenido amoroso. Un solo ejemplo digno de mención es el que se ha localizado y, por tanto, el único caso que se expone en el presente epígrafe.

A nivel de acción, esta agnición se configura en torno a un incidente principal y, fundamentalmente, climático, comenzado antes de la llegada del reconocimiento. No se ha encontrado en las comedias seleccionadas ninguna anagnórisis climática por fallecimiento en incidentes anticlimáticos.

En el caso de los personajes, son los protagonistas los que están detrás de este conocimiento, aunque hay otros personajes, principales y secundarios, que se sitúan en la órbita de la agnición. De hecho, aunque el finado pueda considerarse protagonista, no lo es tanto su verdugo. El enfrentamiento mortal se produce, a nivel de tipos de personajes, entre un galán (que muere) y un viejo.

En cuanto a los recursos que preparan y desarrollan el momento de la agnición por fallecimiento según este modelo pueden citarse la oposición entre apariencia y realidad, el enfrentamiento múltiple dialéctico, el engaño y el triángulo amoroso.

El ejemplo registrado se encuentra al final de *Las ferias de Madrid*, cuando Belardo, padre de Violante, descubre fuera de escena que su hija le está siendo infiel a su marido, Patricio, con el hidalgo Leandro. A la luz de los acontecimientos anteriores, es el propio Patricio quien se lo dice a Belardo («será el padre de Violante, /a quien la historia diré»<sup>840</sup>).

*Éntranse todos, y sale Patricio con Belardo,  
viejo, su suegro.*

<sup>839</sup> Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, op. cit., pp. 208-209, vv. 2992-2997.

<sup>840</sup> Vega Carpio, *Las ferias de Madrid*, op. cit., p. 1921, vv. 2918-2919.

Belardo	Si tal fuese verdad, desde aquí digo,	3011
	Patricio, que al fin eres mozo vano,	
	que ejecutor seré de su castigo	
	como verdugo fiero e inhumano. <sup>841</sup>	3014

Patricio conocía el engaño de su esposa desde la jornada segunda y durante todo el resto de la obra, incluso sabía la identidad del amante, Leandro, se habían hechos *amigos* y juntos iban a las citas que el amante tenía con la esposa de Patricio, aunque el marido engañó al amante con su identidad: le dijo que se llamaba «Alejandro»<sup>842</sup>. Al final de la obra Belardo mata al marido en una forma original de restituir la deshonra de su hija, y huye. Violante y Leandro se enteran de que ha muerto el marido de ella y no aciertan a descubrir el motivo: hacen suposiciones.

### 2.2.3. El asesinato

En los apartados anteriores se ha explicado cómo unos personajes pueden encontrarse con un finado o provocar la muerte a alguien sin saberlo (los fallecimientos inesperados) y cómo utilizan quitan la vida a un agonista para reparar la honra. Sin embargo, existe una tercera posibilidad de actuación, acaso más patética e interesada: el asesinato.

El caso que se ha registrado se produce en una acción marcada por un incidente principal que es, a su vez, climático. No tiene lugar la peripecia porque un personaje consejero provoca al verdugo y predispone al público sobre aquello que va a suceder inevitablemente.

El personaje que mata nada más y nada menos que a un rey (es un magnicidio) es principal, no menos que el que fenece. Se trata de un galán construido con características negativas que mira por sus propios intereses, siendo desleal a la corona, pues la finalidad de su asesinato será el ascenso al trono. Una vez que se produce el apuñalamiento del rey, su matador (que resulta ser su hijo, y se entera en ese momento) es perdonado por el fallecido.

El tema que se trata con mayor detenimiento es el de las relaciones paternofiliales y cómo estas pueden llegar a ser, a la luz del teatro barroco, tormentosas, especialmente cuando se acercan a los estratos de poder y a la propia monarquía.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 1924, vv. 3011-3014.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 1881, v. 1474.

Participan en esa agnición recursos como la acumulación de justificaciones, el enfrentamiento dual físico, el engaño y la introspección.

A mediados de la última jornada Gomel descubre que no es hijo de Reduán, como pensaba, sino que lo es del rey Baudeles. Esto ya lo sabía el público desde el comienzo de la comedia. Ahora se descubre cuando la reina Alcira le promete el trono si mata al rey Baudeles. Cuando lo apuñala, Reduán le informa sobre su origen y el rey le perdona, moribundo<sup>843</sup>.

### 3. LA ANAGNÓRISIS ANTICLIMÁTICA

En clara oposición con la categoría anterior, la anagnórisis anticlimática es aquella que produce una situación de alegría, felicidad o regocijo en algún personaje. En general, va acompañada de incidentes anticlimáticos y se disponen para rebajar la tensión que la comedia muestra en momentos determinados de la acción.

Las anagnórisis anticlimáticas no presentan subclasificaciones. Pueden, sin embargo, emplearse en las comedias mediante las relaciones entre personajes, los procesos psíquicos y los procesos físicos.

#### 3.1. Las relaciones entre personajes

Dentro de situaciones anticlimáticas pueden desarrollarse, bajo el abrigo de la agnición, varios niveles de relación entre los distintos personajes, donde no importa, en este caso, cuál es el elemento que se reconoce, sino la consecuencia que se deriva de ello, sobre todo en función de la renovación o fortalecimiento del modo en que los agonistas de una comedia se vinculen con otros. Las obras seleccionadas muestran que esas relaciones son positivas, nunca de enfrentamiento u oposición, y el motivo estriba en que el marco de esas anagnórisis es el anticlímax, por eso una clase de agnición anticlimática tiene su justificación de forma separada a las que se ha venido en llamar *climáticas*.

Estas agniciones de relación pueden aparecer tanto en incidentes principales como en secundarios en la acción de la pieza, sin que exista una preferencia destacada de Lope por unos u otros, y ello es motivado por el carácter general de las propias agniciones, que o bien sirven para rebajar la tensión en un incidente principal o bien para extender el anticlímax en uno secundario. Aparecen con ma-

<sup>843</sup> Vega Carpio, *El hijo de Reduán, op. cit.*, pp. 930-931, vv. 2575-2590.

yor frecuencia en pasajes anticlimáticos de las comedias, y no llevan aparejada peripecia.

Cualquier personaje de la obra es un digno representante de este tipo de agnición. En las comedias se encuentran agonistas principales que, por ejemplo, construyen una relación basada en el matrimonio, pero también secundarios cuya identidad es reconocida sin que ello suponga una consecuencia importante para el desarrollo de la pieza, sobre todo cuando el público ya tiene esta información desde el principio, como es el caso general en la dramaturgia lopesca. Los secundarios acompañan a los principales, además, cuando son estos los que participan de los reconocimientos. Damas y galanes son los protagonistas que desarrollan estas agniciones, pero también los criados y los graciosos, sobre todo cuando son los personajes secundarios o los episódicos los que asumen la anagnórisis.

El del amor en sus distintas manifestaciones (incluyendo el filial) es el tema que está presente en la mayoría de los casos registrados. Se encuentran relaciones de pareja que acaban o no en matrimonio, pero también amigos y compañeros que se reconocen. No son ajenos los contenidos que ahondan en la monarquía como sistema de gobierno, aunque lo hacen desde una perspectiva amable –como era el caso general en Lope– y aceptando la diferencia de estatus social, que determinará la posibilidad o no de concesión de gracias, con se verá en el ejemplo de *La inocente sangre* que se explica a continuación.

La acumulación de incidentes anticlimáticos, la analepsis, la comparación didáctica, la conversación informativa, la introspección y el lirismo son algunos de los recursos de composición que facilitan la construcción de anagnórisis anticlimáticas según el modelo de las relaciones entre personajes. Como puede observarse, se trata de técnicas o mecanismos que no colaboran en la formación de clímax en la acción ni en la creación de enfrentamientos o antítesis entre personajes.

Las agniciones de este tipo pueden responder a un mero reconocimiento de la verdadera identidad de un personaje, que ya es conocida por el público y que, como en el caso del ejemplo siguiente, también lo es por parte del destinatario de la anagnórisis, que no lo recuerda en un primer momento, pero sabe quién es. Así ocurre al final de *La vida de san Pedro Nolasco*, donde el protagonista no reconoce a Pierres por un momento, pero enseguida se presenta<sup>844</sup>.

Se han registrado, también, agniciones anticlimáticas en las que los personajes recuerdan que las relaciones entre personajes ya han sido formadas con anterioridad al punto de la comedia en que se producen los reconocimientos. No quie-

<sup>844</sup> Vega Carpio, *La vida de san Pedro Nolasco*, op. cit., p. 99.

re ello decir que estos vínculos tengan que desembocar en el matrimonio, pero sí dan información acerca de los engaños que se han producido, para ocultar la identidad, en las escenas anteriores. Así, al final de *El dómine Lucas* llegan Decio y el mesonero y, con el lío del cambio de trajes que ha habido a lo largo de toda la comedia para favorecer el engaño de identidades, se resuelve todo diciendo Floriano que es Floriano y no el dómine Lucas. Leonarda dice que ella se ha casado con Floriano y que no es quien ahora dice ser. El verdadero Floriano (antes, dómine Lucas) le dice a Leonarda que ha sido engañada<sup>845</sup>. En realidad son varias anagnórisis: una general para todos en la que se revela la verdadera identidad de Floriano y otra que esta desencadena y que le sirve a Leonarda como corroboración de la anterior: no se había casado con Floriano, sino con Alberto, un amigo de Floriano que había tomado su nombre y ropa. Justo después, Alberto, amigo de Floriano que se hizo pasar por él para casarse con Leonarda, también revela su identidad<sup>846</sup>. Al final, Leonarda perdona los engaños, el dómine Lucas (es decir, Floriano) también se disculpa y se mantienen las parejas en Floriano-Lucrecia y Alberto-Leonarda.

Por otro lado, también es posible encontrar una anagnórisis anticlimática en la que dos personajes acuerdan seguir alimentando una relación fingida de hermanos. Tal sucede a mediados del primer acto de *El remedio en la desdicha*, donde Jarifa se entera de que no es hermana de Abindarráez. Es este el que se lo dice, pero no se observa un cambio de peripecia o de intenciones tan importante como el que se produce cuando se entera Abindarráez, en un momento anterior de la obra. Acuerdan seguir fingiendo que son hermanos<sup>847</sup>.

Pero no son menos frecuentes los reconocimientos de identidades que posibilitan concluir una comedia con un matrimonio. Al final de *La inocente Laura* el duque Rodulfo (disfrazado y con el nombre de Mendo de Viedma) y Laura (disfrazada nuevamente de varón, pero ahora con el nombre de don Sancho de la Vega y de Mendoza) desvelan su identidad ante todos los personajes —que pensaban que estaban muertos— y pueden casarse<sup>848</sup>. En este caso, aunque se producen dos descubrimientos de identidad, son situaciones anticlimáticas porque no contribuyen a formar enfrentamientos entre personajes y tienen lugar, además, en un clima ya de armonía, donde se han solucionado los conflictos previos.

Con unas bodas que previsiblemente se celebrarían en la posthistoria de la comedia acaba la obra *Sin secreto no hay amor*, donde Lisardo revela a Roberto, prín-

<sup>845</sup> Vega Carpio, *El dómine Lucas*, op. cit., p. 733.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>847</sup> Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, op. cit., pp. 447-448, vv. 811-815.

<sup>848</sup> Vega Carpio, *La inocente Laura*, op. cit., p. 376.



cipe de Nápoles, que en realidad es el conde don Manrique y que ama a su hermana Clavela, a quien cortejaba embozado<sup>849</sup>.

Un último ejemplo de relación entre personajes es el que se produce en *La inocente sangre*, al final de la obra, donde doña Ana de Guzmán y Benavides se descubre ante el rey y también pedirá clemencia, como otros personajes, para los Caravajales<sup>850</sup>. La consecuencia de la anagnórisis es la solicitud de misericordia, que es un hecho anticlimático.

### 3.2. Los procesos psíquicos

Los procesos, estados o circunstancias mentales de los personajes también tienen cabida en las anagnórisis anticlimáticas, y los ejemplos que se han registrado hacen referencia tanto a la sorpresa que reciben los agonistas cuando se produce un reconocimiento o a la felicidad que siente cuando este tiene lugar. Se trata, pues, de procedimientos que potencian la introspección de los intervinientes en la agnición, pero contruidos de tal modo que no atentan contra la calma de la trama y el desarrollo sosegado de la misma a través del anticlímax.

La acción que envuelve estos reconocimientos se caracteriza por estar compuesta por incidentes anticlimáticos, tanto principales como secundarios. Son momentos del desarrollo de la comedia que, en cualquier caso, representan unos instantes de tranquilidad y acomodo en los conflictos de las obras. En los ejemplos que se han localizado en las comedias del Fénix, las agniciones pueden provocar calma o mantenerla, si ya estaba presente en la pieza en los momentos precedentes al de la anagnórisis.

Los personajes que intervienen pertenecen a todas las clases, entendidas estas como los distintos tipos de agonistas que intervienen en virtud de su relevancia para el desarrollo de la acción y de la construcción psicológica que el dramaturgo les confiera. Así, en este modelo de agnición hay protagonistas y personajes principales, pero también los hay secundarios, bien desarrollando las propias agniciones o bien acompañando a los principales a través del consejo o del paralelismo (sería el caso de los criados) en el proceso. No deben olvidarse que también participan algunos personajes episódicos, los cuales aparecen en la acción en distintos puntos, siendo uno de los más importantes el momento en que tiene lugar la anagnórisis. Tipos cómicos como el galán, la dama, el criado y el gracioso están en la

<sup>849</sup> Vega Carpio, *Sin secreto no hay amor*, op. cit., p. 170.

<sup>850</sup> Vega Carpio, *La inocente sangre*, op. cit., p. 370.

base de estos procesos mentales como modelos de anagnórisis anticlimática en la producción dramática de Lope.

Los temas tratados son, fundamentalmente, el del amor y el del honor y la honra, atemperados con algunas notas de otros temas como la jerarquización social y, sobre todo, la mudanza de fortuna.

Los recursos de composición con aplicación dramática que están presentes con mayor recurrencia en las anagnórisis registradas y acordes con este tipo son la acumulación de justificaciones, la alternancia entre sucesos narrados y escenificados, la analepsis, la antífrasis, la burla, el comentario didáctico, la escena de transición, la introspección, la mudanza de fortuna, el paralelismo, la perspectiva múltiple y el símil.

Al principio de la segunda jornada de *Los locos de Valencia* los personajes principales vuelven en sí repentinamente y dejan a un lado la locura que estaban inventando, produciéndose la consiguiente sorpresa en ambos. Así, Floriano y Erífila se dicen mutuamente que no están locos y cuáles son sus verdaderos nombres, pues los fingidos son Beltrán y Elvira<sup>851</sup>. Para ilustrar el tipo de agnición a que se refiere este apartado interesa, de este ejemplo, el proceso psíquico introspectivo que experimentan los personajes al reconocerse mutuamente, no el estado de salud mental que fingen y que descubren, particular que ya ha sido descrito más arriba.

Una sorpresa se produce también a comienzos del segundo acto del *El maestro de danzar*, donde Florela revela a Alberto (en realidad, Aldemaro) que era su hermana Feliciano la que verdaderamente bailó el día anterior, y no ella, como él creía:

Florela	Anoche danzaba ella, y mi maestro pensó que era quien danzaba yo.	1381
Tebano	¿Pues vino alguno a tañella?	
Florela	Vino, y hallose engañado, que pensó que me tañía.	
Aldemaro	Mi engañada fantasía, señora, habéis sosegado; que pensé que érades, cierto, lo que a tal hora danzaba. <sup>852</sup>	1390

<sup>851</sup> Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, op. cit., pp. 255-256, vv. 1383-1410.

<sup>852</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., p. 149, vv. 1381-1390.

A la mitad de la última jornada de *El mejor mozo de España* el infante don Fernando de Aragón se descubre ante uno de sus partidarios, don Fadrique, porque no aguanta más la risa. Don Fernando estaba disfrazado de mozo de espuelas, haciéndose llamar Ginés, e iba a Castilla a casarse con la princesa doña Isabel de Castilla<sup>853</sup>. Es un ejemplo en el que no solo se constata la alegría que siente el personaje que se descubre a sí mismo, sino la felicidad y comicidad que la escenificación de esta escena transmitiría al público.

### 3.3. Los procesos físicos

El último modelo por el que pueden definirse las anagnórisis anticlimáticas según sus consecuencias es el de los procedimientos físicos, es decir, aquellos que utilizan mecanismos que doten al propio cuerpo de los personajes de ciertas características que sean usadas como consecuencia de una agnición. Nótese que la mayoría de los hechos físicos están relacionados con los enfrentamientos climáticos que se han explicitado en epígrafes anteriores y que no forman parte de esta categoría de reconocimientos. Los casos que se ha registrado y que sí motivan una anagnórisis anticlimática están estrechamente vinculados al recurso del disfraz como elemento complementario de ocultación de la identidad.

Una vez más, la acción de los procesos físicos como concreción de una agnición anticlimática se resuelve en incidentes tanto principales como secundarios, pero generalmente anticlimáticos, sin peripecia ni cambio de fortuna; ni mayor novedad en la trama que el descubrimiento de una identidad ignota u oculta, que no tendrá consecuencias climáticas o motivos cargados de expectación en escenas posteriores.

Los principales son los personajes que participan, con mayor frecuencia cuantitativa, en esos reconocimientos que implican desvelar una identidad protegida tras un disfraz. Damas y galanes son los tipos sobre los que descansan los agonistas más recurrentes en los ejemplos localizados de las obras seleccionadas del Fénix. Unos y otros, por ejemplo, orientarán los descubrimientos hacia el matrimonio o, al menos, hacia una mejora de la estabilidad de sus relaciones amorosas.

Porque el del amor es el tema que está presente en todos los casos registrados. Es el contenido dominante. A lo largo de las páginas precedentes ha podido observarse cómo las relaciones amorosas y de amistad han configurado todos los modelos de concreción de una anagnórisis anticlimática (aunque puedan añadirse,

<sup>853</sup> Vega Carpio, *El mejor mozo de España*, op. cit., p. 158, vv. 2281-2289.

según los casos, notas o asuntos relativos a otros contenidos), y ello es posible a que el amor abarca un código tan amplio que puede dar lugar a realizaciones climáticas y conflictivas y a especificaciones más sosegadas y provistas de anticlímax, como es el caso que ocupa estas páginas.

La acumulación de justificaciones, la analepsis, la oposición entre apariencia y realidad como técnica que se asocia inexcusablemente al disfraz, el engaño, la introspección, el lirismo, la perspectiva múltiple, la prolepsis, el retardo en la resolución de un conflicto, la reunión de personajes y el triángulo amoroso son los recursos compositivos que contribuyen de un modo más sobresaliente a la buena conformación de este modelo de agnición anticlimática.

A la mitad del último acto de *Los amores de Albanio e Ismenia* el protagonista masculino, pastor disfrazado de soldado, revela su identidad a Antandra, quien dice que no lo había conocido en esos hábitos, sin más trascendencia<sup>854</sup>.

Al final de *La inocente sangre* tres personajes disfrazados de moros se revelan uno tras otro sus identidades a don Juan de Caravajal y a don Pedro Caravajal. Se trata de doña Ana de Guzmán y Benavides, de su criada Isabel y de Morata, que actuaba como Muley Arambel<sup>855</sup>. Se trata, nuevamente, de una situación anticlimática porque, además de la inevitable sorpresa producida por el reconocimiento, este es tan comedido que no desarrolla ningún otro motivo trascendental para la obra.

Al principio de *No son todos ruiseñores* don Fernando y Valerio hablan con Marcela y Leonarda y se reconocen mutuamente en el contexto general de una mascarada<sup>856</sup>.

#### 4. LA ANAGNÓRISIS INTENCIONAL

Aristóteles decía en su *Poética* que uno de los tipos de reconocimiento era el que nacía del genio e invención del autor<sup>857</sup>. El recurso de la anagnórisis es utili-

<sup>854</sup> Vega Carpio, *Los amores de Albanio e Ismenia*, op. cit., p. 618.

<sup>855</sup> Vega Carpio, *La inocente sangre*, op. cit., p. 368.

<sup>856</sup> Vega Carpio, *No son todos ruiseñores*, op. cit., p. 141.

<sup>857</sup> Escribe el Estagirita: «Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas» (Aristóteles, op. cit., p. 184). En el capítulo dedicado a la preceptiva se ha explicado que, más tarde, Denores (Denores, *Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*, op. cit., fol. 128v) y Dacier (Dacier, op. cit., p. 279) se alejaron del filósofo heleno porque no entendían que dicho modo de agnición fuera tan negativo como afirmaba el pensador griego.

zados por los dramaturgos (y, en este caso, por Lope de Vega) para provocar determinadas situaciones en los personajes o en el desarrollo de las comedias. Así, las intencionales son las agniciones que contribuyen a llevar a término un cambio en el devenir de los acontecimientos de la obra o en las ideas preconcebidas que un personaje tenía sobre otro, lo cual será más o menos decisivo para el culmen de la pieza dramática.

Así, tiene dos categorías, las agniciones intencionales por cambio en la acción, que representan el 38,4% de los casos totales de anagnórisis intencionales con 128 ejemplos, y las agniciones intencionales por cambio en la actitud, más numerosas, con 205 registros, que se corresponden con el 61,6%.

#### 4.1. La anagnórisis intencional por cambio en la acción

Los reconocimientos intencionales por cambio en la acción permiten que esta, como sucesión de incidentes, cambie su desarrollo y evolucione hacia el punto que desea el dramaturgo, especialmente orientado a facilitar la transmisión de doctrina al auditorio y a generar clímax o anticlímax, dependiendo de si Lope desea desarrollar conflictos o solucionarlos.

Es frecuente que esta clase de reconocimiento se produzcan con peripecia, modelos que ya fueron estudiados, como se ha señalado, por Aristóteles<sup>858</sup>, Dacier<sup>859</sup>, Vettori<sup>860</sup> o Denores<sup>861</sup>.

Se concreta a partir de procesos personales, sociales y de la intranquilidad.

##### 4.1.1. Los procesos personales

Las anagnórisis intencionales que culminan en una modificación de la acción de la comedia pueden responder a que los elementos reconocidos pertenezcan a la propia personalidad de los agonistas de una obra, a sus particularidades o al modo en que se relacionan con otros. Se trata, pues, de un modelo de agnición en el que el reconocimiento de un elemento o proceso personal cambiará, por su trascendencia, el discurrir de la acción de una obra.

<sup>858</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 165.

<sup>859</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 158.

<sup>860</sup> Vettori, *op. cit.*, p. 107.

<sup>861</sup> Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche*, *op. cit.*, fols. 19v-20r.

Dada su importancia para la trama, suelen aparecer bajo el amparo de los incidentes principales, sin que ello sea óbice alguno para que puedan surgir en incidentes secundarios en determinados momentos. Teniendo en cuenta que la acción puede cambiar hacia cualquier realidad, parece obvio que tanto los incidentes climáticos como los anticlimáticos estarán presentes en estos reconocimientos, si bien es cierto que la preferencia de Lope se destina a los primeros, ya sea como marco global o como consecuencia directa de la utilización del recurso de la anagnórisis, que puede generar tensión dramática a partir de un momento determinado.

Los personajes que intervienen en estas agniciones pueden ser de cualquier tipo: protagonistas y antagonistas, principales, secundarios, episódicos, accidentales y de acompañamiento, aunque el empleo de estos dos últimos casi siempre está justificado en servir de aditamentos al resto de personajes. Con mayor frecuencia aparecen, en este particular, los personajes protagonistas y principales, verdaderos depositarios, a juicio del autor, de la carga doctrinal que se quería transmitir al auditorio. Salvo el figurón, todos los tipos de personajes aparecen en los casos que se han registrado: la dama, el galán, el criado, el viejo, el poderoso y el gracioso. La pareja principal, constituida por los dos primeros tipos, es la más habitual, aunque no son escasas las intervenciones de los criados, que a menudo cuentan con características tomadas de los graciosos; es más difícil encontrar en este tipo de anagnórisis a personajes contruidos únicamente sobre el tipo del gracioso.

La acción de una comedia puede cambiar con cualquier tema. Sin embargo, el del amor y el del honor son los dos más relevantes y los más utilizados. Ello no quiere decir que no se dediquen versos a las relaciones paternofiliales, a la monarquía, a la jerarquización social y a los cambios de fortuna, siendo estos dos últimos los mejor representados más allá del binomio amor-honor. En mucha menor medida aparecen contenidos como el de los matrimonios desiguales y el menosprecio de corte y alabanza de aldea.

Toda esta infinidad de posibilidades se ve modulada, en cada caso, por una serie de recursos de composición, de entre los cuales destacan la acumulación de incidentes climáticos, la analepsis, el aparte, el contraste, el engaño, el enredo, la expectación, la introducción *in medias res*, la introspección, el largo parlamento, el monólogo, la mudanza de fortuna, el paralelismo, la perspectiva múltiple, la prolepsis, el simbolismo, el soliloquio y el triángulo amoroso.

### **a) La conversión religiosa**

En el drama barroco, en general, y en el lopesco, en particular, a menudo se proponen dicotomías relacionadas con la confesión religiosa de los protagonis-

tas. Este particular puede manifestarse de varias formas: como enfrentamientos histórico-religiosos —especialmente entre el cristianismo y el islamismo— o como el proceso personal, más o menos sincero, que lleva a un agonista a situarse frente a su fe tradicional y a querer convertirse a otro credo.

Al final de *El favor agradecido* Adaja se convierte al cristianismo con el nombre de Juana. Se ofrece esta información cuando ella misma lo dice y otro personaje, Pinelo, la llama como *Juana*, un nombre supuestamente cristiano. Se trata de un cambio de identidad religiosa que ella comunica al público, en primer lugar, y al resto de personajes, después. Conlleva un cambio de nombre y podría considerarse una anagnórisis saber que se ha convertido y cambiado de identidad religiosa o de confesión, aunque ella ya mostraba su intención desde tiempo atrás<sup>862</sup>. Con el cambio de religión, cambia la acción de la obra.

### b) El ascenso social

En otras ocasiones, los personajes están verdaderamente preocupados por cambiar su posición social, y ello puede producirse a través de agniciones que revelen que la identidad o procedencia familiar de determinados agonistas no era la que se creía, sino que es otra distinta que le permite acceder a ese otro grupo social soñado, donde puede, además, contraer matrimonio con alguien de su, ahora sí, misma condición. Están aquí tratados los temas del amor y, relacionado con él, de los matrimonios desiguales; se defiende la simetría de edad y de posición socioeconómica de los contrayentes o de la pareja, y por eso puede producirse una anagnórisis que desvele una posición social superior que permita acceder al matrimonio deseado con anterioridad, pero que era imposible de realizar por la desigualdad que manifestaba. Puede darse el caso de que dos personajes se enteren de esa nueva circunstancia simultáneamente, de tal manera que así se cumpla la idea que plasmó Luzán en su tratado teórico acerca de que cuando una agnición es recíproca produce mayor efecto catártico en el público<sup>863</sup>.

Al principio de la segunda jornada de *La vida y muerte del rey Bamba* Sancha, mujer del protagonista, lo llama por su nombre, lo que descubre a los godos que lo buscan cuál es su identidad<sup>864</sup>. La procedencia social es reconocida por los personajes y, con ese ascenso, cambia el transcurso de la acción, pues el nuevo y deseado rey comenzará a tomar conciencia de su cometido.

<sup>862</sup> Vega Carpio, *El favor agradecido*, op. cit., p. 337.

<sup>863</sup> Luzán, op. cit., p. 533.

<sup>864</sup> Vega Carpio, *Comedia de Bamba*, op. cit., p. 602, vv. 861-866.

*El mejor maestro, el tiempo* finaliza con el reconocimiento de las verdaderas identidades y clases sociales de los jardineros (el rey y sus dos hijos) porque unos caballeros llegados del reino de Iberia los han identificado como tales. Se han producido cambios de nombre en los hijos del rey: Otón se ha llamado Pedro y, Eufrasia, Inés<sup>865</sup>. A partir de ese momento aceptan su nuevo destino.

### c) Las relaciones amorosas

El del amor es uno de los grandes temas del drama áureo, y su presencia es capaz, por medio de la anagnórisis, de cambiar la acción de una comedia. Para ello Lope emplea el motivo de los celos, una técnica que produce enfrentamientos climáticos y posibilita la redirección de la trama de la pieza hacia otros derroteros.

En *La villana de Getafe*, dos protagonistas se reencuentran y se reconocen mutuamente como dos amantes pasados, aunque ahora don Félix está casado con doña Ana y se forma, por tanto, un triángulo amoroso alimentado por los celos<sup>866</sup>.

Pero las relaciones amorosas también pueden vincularse con el fin hacia el que van encaminadas en numerosas ocasiones, las bodas, que también son susceptibles de provocar un cambio en la acción.

Al final de *El molino* se traslada el espacio al lugar que da nombre a la comedia y la duquesa se disfraza a lo villano, y sale como para casarse junto con la hija del molinero, Laura. Ella sola se descubre ante los molineros, el rey y el príncipe. También se descubre el conde. Al final, el rey conoce la verdadera identidad de la duquesa y del conde (también la ha de conocer el príncipe, pero esto no se desarrolla como hubiera sido conveniente, pues en esta primera etapa de la producción de Lope de Vega algunos particulares del recurso no están perfectamente definidos). También conoce la verdadera identidad del príncipe, se explica lo sucedido, se disculpan los personajes y el príncipe pide la mano de Madama, la princesa<sup>867</sup>.

También al final de *La viuda valenciana* se produce un matrimonio: Camilo descubre a Leonarda encendiendo una luz; ella se enfada, pero acaban casándose<sup>868</sup>.

Es posible, igualmente, que se celebren bodas múltiples, y tal acaece al término de *El galán Castrucho*, donde las dos mujeres disfrazadas de varón se descubren ante todos los personajes y la obra termina con dichos festejos<sup>869</sup>.

<sup>865</sup> Vega Carpio, *El mejor maestro, el tiempo*, op. cit., p. 1792, vv. 2756-2771.

<sup>866</sup> Vega Carpio, *La villana de Getafe*, op. cit., p. 94, vv. 507-511.

<sup>867</sup> Vega Carpio, *El molino*, op. cit., pp. 1662-1663, vv. 2925-2957.

<sup>868</sup> Vega Carpio, *La viuda valenciana*, op. cit., pp. 301-302, vv. 2907-2913.



#### 4.1.2. Los procesos sociales

Aquí se engloban las anagnórisis que desarrollan consecuencias relacionadas con la función que un personaje cumple dentro del universo social al que pertenece. Estas particularidades se refieren, en primer lugar, a la posibilidad o no de relacionarse con su entorno, es decir, a los estados de libertad o de encarcelamiento que provocan un cambio en la acción de la comedia. Además, pertenecen a este grupo los procedimientos por los que una trama se altera a causa del reconocimiento público de determinados derechos o características de los personajes, como la honra. Por último, es un proceso social la lealtad del ciudadano hacia su rey y su gobierno, así como los cambios en el trono, pues afectan a los súbditos.

Aunque estas agniciones pueden aparecer en incidentes climáticos y momentos de anticlímax, es cierto que son los primeros los que más abundan. Sin embargo, al contrario de lo que sucede con el epígrafe anterior, es difícil que los incidentes secundarios enmarquen estos reconocimientos.

Salvo algunas excepciones de personajes secundarios que cumplen funciones de consejeros, confidentes y acompañamiento a los principales, no hay agonistas en estas agniciones que no sean destacados o relevantes para el desarrollo de la acción de la comedia. Son los protagonistas y los personajes principales, especialmente los galanes y los poderosos, los que tienen atribuida la práctica totalidad de los reconocimientos que llevan a las consecuencias de procesos sociales.

Los temas que aparece en estas agniciones son los dedicados a la sociedad, especialmente el del honor, el de la monarquía teocéntrica, el de la jerarquización social y el del menosprecio de corte y alabanza de aldea, aunque todos ellos pueden atemperarse, en algunos casos, con motivos de los cambios de fortuna.

Recursos que aparecen asociados a este tipo de anagnórisis son la analepsis, el aparte, la conversación informativa, la mudanza de fortuna, la narración de un suceso no escenificado, la perspectiva múltiple, la prolepsis y el simbolismo.

##### a) La libertad

En las comedias seleccionadas de Lope de Vega han podido encontrarse casos de anagnórisis relacionados con la libertad que un personaje tiene para relacionarse con otros, y también su privación por estar encarcelado.

<sup>869</sup> Vega Carpio, *El galán Castrucho*, op. cit., pp. 1192-1193, vv. 2934-2955.

En *El galán escarmentado* se da un ejemplo de detención de un personaje por haber cometido un delito y, acto seguido, la revelación de una verdad que implica la puesta en libertad del reo. Así, al principio de la jornada tercera de esta obra un alguacil descubre la identidad de Celio y le detiene por ser la causa de que Tácito, padre de Ricarda, matara a Julio (de lo que se entera Celio en ese momento) y por existir «papeles»<sup>870</sup> contra él por haber hecho desaparecer a Ricarda<sup>871</sup>. Pero un poco después, en la misma comedia, aparece Tácito y explica que Julio la mató y la ha enterrado en su casa. Esto revela una «verdad» al alguacil y Celio es liberado. Lógicamente Celio también se entera, junto con el alguacil, de la «verdad» de Tácito<sup>872</sup>.

También se produce la excarcelación de un personaje cuando se escapa, como es el caso de *El conde Fernán González*, donde la condesa de Castilla entra en la prisión para visitar a su esposo. Allí, ambos urden cambiarse las ropas para que sea Fernán González el que pueda escapar. Hecho este concierto, doña Sancha llama a los guardias y el conde sale de la cárcel, situación que la propia condesa revela más tarde al alcaide, los guardas y su propio tío, el rey don Sancho de León<sup>873</sup>.

En *El marqués de Mantua* Baldovinos ha sido herido de muerte y el protagonista, su tío, acude a ayudarlo sin saber que es él, pero, después de una conversación muy introspectiva, el sobrino revela al marqués quién es y lo sucedido<sup>874</sup>. La consecuencia inmediata de esa conversación será la petición de justicia al monarca, por lo que, en cierto modo, también está relacionado con la libertad del individuo para relacionarse socialmente.

## **b) El reconocimiento de un derecho**

El tema del honor y de la honra era un contenido capital en el drama barroco, y se entendía que todo hombre tenía la necesidad de preservar su honor y defenderlo de injerencias de otros personajes, y por supuesto se reservaban la potestad de recuperar o hacer valer en público su honorabilidad como ejemplo del buen nombre propio y de su estirpe.

Así, en *El ingrato arrepentido* Florela y sus partidarios aparecen para matar a Albano, y todos descubren su rostro ante él, uno a uno, quitándose unas bandas

<sup>870</sup> Vega Carpio, *El galán escarmentado*, op. cit., p. 856.

<sup>871</sup> *Ibid.*, pp. 855-856.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 857.

<sup>873</sup> Vega Carpio, *El conde Fernán González*, op. cit., p. 157.

<sup>874</sup> Vega Carpio, *El marqués de Mantua*, op. cit., pp. 96-97, vv. 1647-1670.

que llevan en la cara, por lo que finaliza la obra con el otorgamiento de perdón, la recuperación de la honra y las bodas<sup>875</sup>.

### c) La relación con el trono

El gobierno, el teocentrismo monárquico y la jerarquización social son temas destacados de la comedia nueva barroca. En el siglo XVIII los dramaturgos neoclásicos defendieron una sociedad en la que cada individuo cumpliera con su deber como ciudadano de la nación y súbdito de la corona. Salvando las distancias, una centuria antes, Lope se alineó —en sus obras— a favor de una monarquía y de un gobierno que estuvieran al servicio de los ciudadanos, y por eso entendía que estos debían corresponder con su lealtad al rey. Aceptaba, además, que los cambios en el trono afectaban a los personajes.

En cuanto a la lealtad al rey, es una agnición intencional por cambio en la acción la que se ha citado anteriormente relativa al aviso que un personaje hace al rey sobre un envenenamiento, en *Con su pan se lo coma*<sup>876</sup>.

Sobre los cambios en el trono, adviértase este ejemplo del final del primer acto de *La varona castellana*, donde unos nobles y soldados castellanos (el conde don Pedro Anzures; don Vela, infante de Navarra; don Álvaro Pérez; don Gómez Pérez; don Juan de Mendoza; don Esteban de Mendoza, y doña María Pérez —disfrazada de varón y, como se dirá más tarde, haciéndose llamar León—) descubren al príncipe don Alfonso y lo proclaman rey de Castilla<sup>877</sup>.

Anteriormente se ha citado un ejemplo de derrocamiento, en *La fe rompida*, desarrollado para cambiar la acción y que ocupara el trono regio el legítimo rey<sup>878</sup>.

#### 4.1.3. La intranquilidad

Entran en juego, en este grupo, factores como el desasosiego, la sorpresa, la introspección y el deseo de escapar o de huir de determinadas realidades que son nocivas para los agonistas o para su desarrollo personal. Este modelo de agnición según sus consecuencias revela un tratamiento profundo de los personajes por par-

<sup>875</sup> Vega Carpio, *El ingrato arrepentido*, op. cit., pp. 197-198.

<sup>876</sup> Vega Carpio, *Con su pan se lo coma*, op. cit., pp. 329-330.

<sup>877</sup> Vega Carpio, *La varona castellana*, op. cit., pp. 1207-1208, vv. 1026-1042.

<sup>878</sup> Vega Carpio, *La fe rompida*, op. cit., p. 1472, vv. 3362-3364.

te de Lope de Vega, y son tan potentes que provocan, incluso, cambios en la acción, como corresponde a estas anagnórisis intencionales.

Los incidentes predominantes son los principales y los climáticos, asociados o disociados; en este último caso, apareciendo junto con los anticlimáticos, los primeros, y con los secundarios, los segundos. Parece normal que el clímax y la tensión dramática sean protagonistas, ya que en otro caso sería más complicado alterar el desarrollo de la acción por aunque la agnición sea muy potente.

Los personajes que participan de estas agniciones intencionales son, eminentemente, principales. Y no es por casualidad: son estos los que observan la mayor carga de desarrollo introspectivo propuesta por el Fénix. Damas y galanes protagonizan, con mayor frecuencia, estos reconocimientos, aunque en una posición secundaria pueden aparecer personajes contruidos sobre los tipos del viejo y del poderoso.

Los temas del amor, del honor, de las relaciones paternofiliales y de la jerarquización social son los que enmarcan, en la mayoría de las ocasiones, las anagnórisis de las que trata este epígrafe.

Recursos como la acumulación de justificaciones, la analepsis, el aparte, el comentario didáctico, la oposición binaria, la conversación informativa, la introspección, el lirismo, el monólogo, la mudanza de fortuna, la perspectiva múltiple, la prolepsis o el simbolismo facilitan la trascendencia de estas agniciones intencionales para que puedan alterar el rumbo de la acción de la comedia.

Al principio del acto tercero de *El perseguido* el duque pone fin a su intranquilidad contando a la duquesa los verdaderos amores de Carlos, lo que produce una gran sorpresa en ella<sup>879</sup>.

Al final de *La prueba de los amigos* don Tello confunde a Feliciano con un compañero suyo de fechorías y le da parte del botín del robo a la casa de Dorotea (un escritorio con mucho dinero que era todo lo que Feliciano había gastado en ella en su día), aunque al final rectifica y huye, siendo reconocido por Galindo, criado de Feliciano. Por tanto, se trata de dos anagnórisis encadenadas: una para don Tello —que descubre que Feliciano no es compañero suyo— y otra para Feliciano —a quien revela Galindo que ese personaje era un indiano fingido que había llegado con Fabricio—. El miedo y, por tanto, la intranquilidad psicológica de un personaje, propician la huida:

Don Tello                      Tomad este escritorio

<sup>879</sup> Vega Carpio, *El perseguido*, op. cit., p. 373, vv. 2425-2441.

mientras por el otro voy.  
Feliciano (¡Bien, por vida de quien soy!)  
Don Tello Y nadie se atreva a abrillo.  
Feliciano ¿Conócenos el ladrón?  
Don Tello Por otros os he tenido.  
Que me dejéis ir os pido.

*Húyase don Tello.*

Galindo Vaya con la maldición.  
Señor, éste es el indiano  
que Fabricio trajo acá.<sup>880</sup>

## 4.2. La anagnórisis intencional por cambio en la actitud

La agnición intencional por cambio en la actitud es la que permite que un personaje cambie su modo de interactuar con otro, su predisposición o el pensamiento que tenía de él o, de modo general, la visión que tenía del mundo o de la realidad. Puede producirse individual o colectivamente.

Nótese, por otro lado, que el cambio actitudinal puede deberse a un proceso súbito o a un cúmulo de circunstancias; o, al menos, a la finalización de un proceso de preparación. Tratadistas como López Pinciano<sup>881</sup>, Cascales<sup>882</sup> o Luzán<sup>883</sup> destacaron la importancia de que una anagnórisis se produjera repentinamente.

La concreción de estas agniciones se realiza por el conocimiento y por los procesos personales y sociales.

### 4.2.1. El conocimiento

Una vez más, el simple conocimiento de la verdad sobre algún personaje o asunto ocultos forma una categoría propia como modelo concreto de realización de una agnición, en este caso, intencional por cambio en la actitud. Esta puede cambiar levemente o predisponerse para modificarse, especialmente en la relación que establezca el personaje en cuestión con otros agonistas.

<sup>880</sup> Vega Carpio, *La prueba de los amigos*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>881</sup> López Pinciano, *op. cit.*, p. 181.

<sup>882</sup> Cascales, *op. cit.*, p. 120.

<sup>883</sup> Luzán, *op. cit.*, p. 526.

La acción no varía, ya que, en ese caso, se trataría de la anagnórisis intencional explicada en el apartado anterior. En este primer modelo, referido al conocimiento, no se producen cambios sustanciales en la actitud de los personajes, por lo que los incidentes que enmarcan con mayor frecuencia estos momentos de la trama son anticlimáticos, si bien pueden asociarse tanto con principales como con secundarios.

Los personajes que intervienen pertenecen a todos los grupos que, en función de su importancia para el desarrollo de la comedia, se han venido describiendo más arriba: protagonistas, principales o secundarios, entre otros. Las anagnórisis en la obra lopesca están protagonizadas por personajes principales en la mayor parte de los casos, pero en algunos modelos de agnición, como el que se trata en este epígrafe, pueden estar acompañados por secundarios. Las parejas formadas por damas y galanes son las que participan más directamente de estos reconocimientos, ya que un descubrimiento de identidad, por ejemplo, supondrá un cambio de actitud en el grupo protagonista para que, así, pueda avanzar la acción; si la actitud de un personaje secundario fuera la que cambiara sería, prácticamente, inocua para el devenir de la trama.

Los temas del amor y de las relaciones paternofiliales son los más habituales en este modelo de anagnórisis, ya que se prestan a un tratamiento sosegado que avale el anticlímax de estos reconocimientos.

Los recursos que completan estas agniciones son la acumulación de incidentes anticlimáticos, la analepsis, el aparte, la escena de transición, la introspección y la perspectiva múltiple.

A la mitad del primer acto de *Las burlas de amor* Ricardo y Jacinta descubren que la reina es realmente una reina, y no que se había hecho pasar por tal diciendo que no lo era solo para que Jacinta pudiera «demostrar» que era su hermana y, por tanto, hija de reyes, como le había dicho a Ricardo que probaría para que pudieran casarse si él demostraba ser rey<sup>884</sup>. A partir de ese momento, cambian su actitud hacia la reina y la forma de dirigirse a ella, pidiendo disculpas por no haber sabido controlar su ruralidad.

En *El hijo Venturoso*, Horacio hace saber a Laura que el nombre de un amigo que vendrá con él es Rosardo, ella disimula (miente, dice que no le conoce) en apartes porque le ama<sup>885</sup>.

<sup>884</sup> Vega Carpio, *Las burlas de amor*, op. cit., p. 572.

<sup>885</sup> Vega Carpio, *El hijo Venturoso*, op. cit., p. 22.

#### **4.2.2. Los procesos personales**

El número más elevado de anagnórisis intencionales por cambio en la actitud aparece en el modelo de procesos mentales, que, por otra parte, también estaba presente en las agniciones intencionales por cambio en la acción. Se trata de reconocimientos que derivan, fundamentalmente, en formas distintas de ver la realidad o en alteraciones de los comportamientos en los personajes destinatarios de las anagnórisis. Todos los procesos que experimentan los agonistas no son iguales, y tienen su gradación, comprendida desde la mera sorpresa ante un descubrimiento hasta un giro completo en el modo de comportarse, pasando por situaciones de pena, arrepentimiento, desdén o ira. También se incluyen aquí los efectos producidos por los celos y, además, la repercusión de un momento de tensión: el desmayo.

La variedad y riqueza de las transformaciones actitudinales a que pueden dar lugar estas anagnórisis hacen posible que el recurso aparezca tanto en incidentes principales como secundarios de la acción, dependiendo de si la evolución en el comportamiento tiene trascendencia para la historia o no. A medida que va elevándose el tono de la gradación de las respuestas de los personajes (es menos explosiva la pena que la ira) se hacen más frecuentes las apariciones del recurso en los incidentes climáticos, aunque es cierto que los anticlimáticos también pueden recoger estas agniciones, especialmente cuando las consecuencias que sufren los agonistas no son muy negativas y responden más a un cambio de visión del mundo o a una reflexión sobre ello.

A Lope le interesa que los espectadores absorban las pautas de comportamiento de los personajes, y para ello los construye de un modo completo, para que no sean esquemáticos y permitan extender al público la doctrina que desea transmitir en cada comedia. Esa moralización nace de los personajes principales, y por eso sus cambios en la actitud son representativos, no porque impliquen una alteración en la acción o en el argumento de la obra, sino porque la mera nota actitudinal de un agonista es ejemplo para el público. Así, son los personajes principales los que contribuyen en mayor medida a la realización de las anagnórisis que se describen, y estos suelen manifestarse en término de dama-galán. También intervienen los viejos y los poderosos, que pueden situarse en la órbita de los desencadenantes de la agnición que provoca el cambio de modo de actuar. Incluso los figurones tienen su lugar, aunque secundario, en este modelo de reconocimiento intencional por cambio en la actitud.

El de las relaciones amorosas es el tema que más aparece en este modo e agnición. Es un contenido que permite la interacción de personajes desde múltiples

puntos de vista, y ello posibilita que un agonista cambie su actitud en función de las gracias o desgracias amorosas que sufra en su vida. Hay que explicar que la mayor parte de los cambios de comportamiento tienen un destino negativo, agravándose, pues, el conflicto de la obra, a través del clímax. También aparecen otros contenidos en los ejemplos registrados de este tipo de anagnórisis en las comedias seleccionadas de Lope, generalmente en un plano secundario o, incluso, subsidiario del tema amoroso: las relaciones paternofiliales, la jerarquización social y los cambios de fortuna.

Dotan de mayor efectividad dramática a estas anagnórisis recursos como la acumulación de incidentes climáticos y de justificaciones, la analepsis, el contraste, la conversación informativa, el engaño, el enredo, la introspección, el lirismo, el monólogo, la perspectiva múltiple, la prolepsis, el resumen didáctico, el simbolismo, el soliloquio y el triángulo amoroso.

### **a) La sorpresa**

La primera sensación que pueden experimentar los personajes es la de sorpresa, tal como sucede en el ecuador de *El perseguido*, cuando Carlos confiesa que está casado con la hermana del duque<sup>886</sup>.

También está presente este comportamiento, que es involuntario, al comienzo de *El galán escarmentado*, donde Celio habla con su amada Ricarda y le hace saber que ya volvió de la guerra, pues ella pensaba que incluso había muerto allí, causando la correspondiente sorpresa y alegría<sup>887</sup>.

### **b) La pena y el arrepentimiento**

El acto tercero de *La ingratitud vengada* provoca pena, en sus inicios, a Octavio, pues descubre que su amante se ha casado; se lo dice la madre de la muchacha:

Corcina	El Marqués ha recibido a mi marido en su casa, y ahora a Nápoles pasa a lo que le han proveído.
---------	--

<sup>886</sup> Vega Carpio, *El perseguido*, op. cit., pp. 354-355.

<sup>887</sup> Vega Carpio, *El galán escarmentado*, op. cit., pp. 801-802.



Ya estamos para partir,  
porque entiendo que ha de ser  
mañana al amanecer.  
Octavio            ¡Basta, hábrème de morir!<sup>888</sup>

Por otro lado, el arrepentimiento sincero de un personaje es uno de los casos en los que la evolución del comportamiento deriva hacia lo positivo, y tal sucede al final de *El Argel fingido y renegado de amor*, donde Rosardo reconoce todos sus engaños y se arrepiente<sup>889</sup>.

### c) El desdén

Sin embargo, también es posible encontrar situaciones en las que se manifieste todo lo contrario, hechos en los que un agonista muestra su desdén hacia otros, generalmente por motivos amorosos. Así, al final del primer acto de *La reina Juana de Nápoles* Isabela escucha, escondida, una conversación entre Ludovico —amado— y la reina Juana en la que descubre que el galán le ha estado engañando, con la posterior repulsa<sup>890</sup>.

La única anagnórisis localizada en *La mayor virtud de un rey* camina en el mismo sentido: Nuño hace saber a la condesa Teodora, prometida de don Juan de Castro con el beneplácito de don Manuel, rey de Portugal, que este requiebra en amores a doña Sol, hija de don Sancho de Mendoza, y el propio Nuño instiga a la condesa para que reniegue de su galán<sup>891</sup>.

### d) La ira

El siguiente estado en la gradación de los cambios de actitud es el de la ira, presente en varias obras. Se trata de un comportamiento mucho más climático que el resto, y que motiva un enfrentamiento entre personajes, siquiera dialéctico.

Mediada la primera jornada de *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, Uberto comunica al rey una mentira, aunque para él será una anagnórisis porque descubre lo que él cree que es verdad. No es anagnórisis para el público,

<sup>888</sup> Vega Carpio, *La ingratitud vengada*, op. cit., p. 802.

<sup>889</sup> Vega Carpio, *El Argel fingido y renegado de amor*, op. cit., pp. 715-716, vv. 3240-3285.

<sup>890</sup> Vega Carpio, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., p. 944, vv. 865-868.

<sup>891</sup> Vega Carpio, *La mayor virtud de un rey*, op. cit., p. 634.

que sabe que es mentira. Uberto le dice al rey que un tercero ha estado hablando con la reina a través de una reja<sup>892</sup>. Más adelante, en el verso 515, se dice que es el duque Enrico.

Al final del segundo acto de *Servir a señor discreto* se produce un verdadero enfurecimiento cuando Elvira revela a don Fernando, padre de doña Leonor, que su hija lleva seis meses viéndose en secreto con su amante don Pedro de Ibar, ofreciéndole numerosos datos, incluido el nombre del criado del galán, Girón<sup>893</sup>.

Al final del primer acto de *El valor de las mujeres* Lisarda, duquesa de Risela —disfrazada de varón con el nombre de Enrique de Sajonia—, lee la difamatoria carta que su hermana Lucrecia había escrito sobre ella al conde Carlos para impedir su enlace matrimonial. Lisarda descubre que su hermana la ha traicionado con mentiras porque reconoce su letra en el papel y enfurece<sup>894</sup>.

### e) Los celos

Teniendo en cuenta que el amoroso es el tema que más se trata en estas anagnórisis y que se requiere un cambio en actitud de los personajes, el motivo de los celos es una herramienta útil para que Lope logre ese particular.

Al final del segundo acto de *El desposorio encubierto* Leandro dice a Lupercio que ama a Beatriz, esposa del segundo, aunque aquel no lo sabe. La reacción del marido, por celos, será la pretensión de olvidarse de su amante Aureliana y preservar su honor defendiendo su matrimonio con Beatriz<sup>895</sup>.

Pero en la misma obra, al comenzar el acto tercero, se produce la situación contraria: el final de los celos porque se aclara una infidelidad que no se había producido en realidad<sup>896</sup>. El ejemplo ya ha sido citado con anterioridad.

### f) El desmayo

Cuando Lope somete a un personaje a una alta tensión emocional, generalmente por temas amorosos, es posible que pierda la conciencia y, como conse-

<sup>892</sup> Vega Carpio, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, op. cit., pp. 1014-1015, vv. 454-464.

<sup>893</sup> Vega Carpio, *Servir a señor discreto*, op. cit., pp. 863-864, vv. 1757-1774.

<sup>894</sup> Vega Carpio, *El valor de las mujeres*, op. cit., p. 125.

<sup>895</sup> Vega Carpio, *El desposorio encubierto*, op. cit., pp. 855-857, vv. 1877-1927.

<sup>896</sup> *Ibid.*, pp. 871-872, vv. 2278-2307.

cuencia de todo el conglomerado de situaciones adversas que ha estado viviendo, se desmaye, con el consiguiente cambio de actitud del interlocutor que le transmite tan malas e infaustas noticias, que ahora se preocupará del agonista desmayado en un ambiente más cálido que el que se respiraba junto antes de producirse este hecho.

A mediados de la tercera jornada de *La infanta desesperada* el príncipe, ahora nuevo rey, dice a Lavinia que no recuerda ninguna mujer suya. Al saberlo, Lavinia, con quien tuvo un hijo siete años ha, se desmaya<sup>897</sup>. Este desmayo es una novedad como consecuencia de la anagnórisis, y téngase en cuenta que se trata de una comedia cuyo *ad quem* de composición se sitúa entre 1588 y 1595, perteneciendo, por tanto, a la primera etapa de la producción dramática del Fénix.

### **g) El cambio general en la actitud**

El registro de un ejemplo permite establecer una última categoría específica dentro del modelo de agnición intencional por cambio en la actitud que se trata en este apartado. Para el personaje que experimenta la alteración se trata de un punto de inflexión en su forma de ver la vida, provocada por un incidente climático y muy negativo anterior.

Al comienzo de *El galán escarmentado* Ricarda le dice a Celio que ya está casada con otro, aunque en realidad es la amada de otro galán. Se produce una peripecia, pues la conversación determina el cambio repentino en el comportamiento del galán Celio, que a partir de ese momento buscará a mujeres casadas («casadilla»<sup>898</sup>) para galantear con ellas<sup>899</sup>.

#### **4.2.3. Los procesos sociales**

Esta concreción de un procedimiento de anagnórisis según sus consecuencias se adentra en la relación que mantiene un personaje con otros siempre que esa relación se vea alterada por un cambio en la actitud del agonista de que se trate. El modo en que un personaje se dirige a otro, la amistad que le dispensa, la protección que le ofrece o el reconocimiento social de una particularidad son los casos sobre los que se ha registrado algún ejemplo en la producción lopesca.

<sup>897</sup> Vega Carpio, *La infanta desesperada*, op. cit., pp. 164-165.

<sup>898</sup> Vega Carpio, *El galán escarmentado*, op. cit., p. 808.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 802.

Generalmente son los incidentes principales los que envuelven los procesos sociales como consecuencia de una agnición en los términos previstos en este apartado. No obstante, son las escenas anticlimáticas las que recogen estos cambios actitudinales con mayor frecuencia, pues las anagnórisis se refieren a situaciones de concordia entre distintos personajes, independientemente de que el vínculo que desarrollen con posterioridad sea más conflictivo.

Tanto los personajes principales como los secundarios se someten a estos cambios, ya que son los que se integran en la sociedad para relacionarse con otros agonistas. Los tipos que más reflejan estas variaciones de conducta son la dama y el galán, aunque con el auxilio ocasional o episódico del criado y el gracioso.

Temas como el del amor filial, el de la amistad, el de las relaciones paternofiliales, el del menosprecio de corte y alabanza de aldea y el de los cambios de fortuna están en la base conceptual y doctrinal de estas agniciones. Especialmente dinámico y representativo es el de la amistad, que permite a los personajes relacionarse socialmente bajo el abrigo del anticlímax mucho mejor que el del amor. Los contenidos referidos al honor y a la honra también tienen cabida en este grupo de reconocimientos.

La analepsis, el aparte, el contraste, la introspección, el largo parlamento, el lirismo, el monólogo, la mudanza de fortuna, la perspectiva múltiple y la prolepsis son algunos recursos de composición que acompañan a este modelo de anagnórisis en los casos registrados.

Al principio de *Los muertos vivos*, tras una pelea, Roseliano revela su identidad a Armindo, que le había salvado de la trifulca. El problema era que las familias de ambos son rivales y, por este hecho, la actitud cambia hacia la amistad<sup>900</sup>.

A veces, cuando se produce el descubrimiento de la identidad de un personaje, otros agonistas lo reciben con alegría y, en cierto modo, con calidez hospitalaria. Es el caso de *El ingrato arrepentido*, donde Albano no es reconocido por su amigo Lisardo al comienzo de la comedia, pero enseguida se presenta y este le recibe con los brazos abiertos<sup>901</sup>.

La segunda jornada de *Amor con vista* muestra un caso similar, en el que César muestra sus respetos al conde Otavio, de quien afirma haber conocido su verdadera identidad (se había hecho pasar por Carlos, un amigo de sí mismo). Esta agnición, además, se produce fuera de escena<sup>902</sup>.

<sup>900</sup> Vega Carpio, *Los muertos vivos*, op. cit., p. 609.

<sup>901</sup> Vega Carpio, *El ingrato arrepentido*, op. cit., p. 106.

<sup>902</sup> Vega Carpio, *Amor con vista*, op. cit., p. 614.



símbolo. Es muy frecuente —y así se ha constatado en las comedias lopescas que se han seleccionado para este trabajo— que el público esté al corriente de determinadas cuestiones que algunos personajes ignoran, es decir, que una misma anagnórisis se produzca dos veces: una para el público y otra para los agonistas de la comedia.

Si bien no presenta subtipos, los reconocimientos pragmáticos se construyen a partir del conocimiento del público y de la transmisión de doctrina.

### **5.1. El conocimiento del público**

La indisoluble relación entre la obra dramática y la representación ante un auditorio hacen posible y necesario que los espectadores conozcan los recovecos por los que se mueve la acción de una comedia lopesca en relación con la anagnórisis y tengan la información sobre los reconocimientos que se producen. Lope elige distintos momentos en los que el público accede al conocimiento de una agnición, y ese punto puede coincidir con el instante en el que se enteran también los personajes, puede antecederlo o puede sucederlo, y cada uno de estos casos presenta unas particularidades, como se ve, más adelante, en los ejemplos seleccionados.

La acción que enmarca el momento de las anagnórisis pragmáticas que impliquen un conocimiento del público puede contener tanto incidentes principales como secundarios. Unos y otros posibilitan que el auditorio acceda a la información, y la importancia de estas escenas no dependerá, como en otros casos, del contenido de la anagnórisis, sino del momento concreto de desarrollo de la acción de la obra, ya que Lope puede facilitar información a los espectadores en algún punto muy secundario de la acción. En consecuencia, tanto los incidentes climáticos como los anticlimáticos pueden englobar estas agniciones, ya que el mero conocimiento por parte del público no condiciona la tensión dramática ni que se produzca peripecia en los agonistas.

Debe tenerse en cuenta que, en las anagnórisis pragmáticas, los destinatarios de las agniciones no son los personajes, sino el público. Por tanto, es un tipo muy especial de reconocimiento en función de sus consecuencias. Sin embargo, merece la pena advertir que cualquier tipo de agonista se erige en representante de estas anagnórisis que están destinadas al público, aunque la frecuencia de aparición de los secundarios es mayor con respecto a otros tipos, ya que una conversación entre dos criados o entre un amo y un criado (cuando este desarrolla algunas de sus funciones típicas, como la confidencia con su señor, la creación de diálogo o la transmisión de información) es perfectamente plausible para facilitar los datos al público; es más, es usual.

No importa qué tema esté tratando el dramaturgo en la comedia para que se produzca una agnición pragmática que revierta en conocimiento para el público. Así, el amor, los matrimonios desiguales, el honor y la honra, las relaciones paternofiliales, la monarquía teocéntrica o el teocentrismo monárquico, la jerarquización social, el menosprecio de corte y alabanza de aldea y los cambios de fortuna son contenidos que aparecen en el contexto de estas anagnórisis.

Los recursos que orientan el buen funcionamiento de este modelo de agnición son la alternancia entre sucesos narrados y escenificados, los amores entrecruzados, la analepsis, el aparte, la burla, los contrastes, la conversación informativa, la escena de transición, la hipérbole, la introducción *in medias res*, la introspección, la justicia poética, el largo parlamento, el monólogo, la mudanza de fortuna, la narración de un suceso no escenificado, la perspectiva múltiple, la prolepsis, la reunión de personajes, el soliloquio y el triángulo amoroso, entre otros.

Como se ha explicado, el conocimiento sobre un elemento que sea objeto de una anagnórisis puede llegar al público de distintas formas. En primer lugar, es posible que el auditorio se entere de la verdad a la vez que los personajes de la comedia (o, al menos, al mismo tiempo que los que están en escena en ese momento). Así, al comienzo de *Los celos de Rodamonte*, tres hermanos descubren la verdadera identidad de un personaje, familiar suyo, que había mutado de forma por magia, y los espectadores lo hacen al punto<sup>905</sup>.

Existe la posibilidad de que una anagnórisis sea revelada únicamente al auditorio, y pueden aparecer dos circunstancias. La primera de ellas se refiere a que dos agonistas mantengan una conversación en la que den información acerca de elementos reconocibles (como pueden ser identidades ocultas). Casi al final del primer acto de *Los donaires de Matico* hay un diálogo entre Sancho y Matico, y estos descubren al público (es anagnórisis solo para el público, pues no hay ningún otro personaje en escena) que están ambos disfrazados (Matico es una mujer vestida hombre), con los nombres cambiados y, además, amantes. Sancho en realidad es Rugero y Matico es doña Juana<sup>906</sup>. Por otro lado, la segunda circunstancia se refiere al hecho de que una agnición sea para el público y que los personajes presentes ya sepan la verdad. Es lo que sucede al principio del acto segundo de *La serrana de Tormes*, donde el público descubre el nombre que Diana utiliza como hombre, don Martín, algo que los personajes ya sabían, por lo que se desprende de la conversación<sup>907</sup>.

<sup>905</sup> Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, op. cit. 25, p. 26, vv. 16-.

<sup>906</sup> Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, op. cit., pp. 159-162, vv. 714-813.

<sup>907</sup> Vega Carpio, *La serrana de Tormes*, op. cit., p. 152.

Cuando el público conoce parte de la verdad pero le es revelado, por agnición, el asunto completo, que ya conocen los personajes, se produce otra forma de seguir el modelo de anagnórisis pragmática que se explica en este epígrafe. A la mitad de la comedia de *El leal criado* el público entiende que Uberto, el criado, ya le ha dicho a Serafina que su padre intentaba matarla. Es anagnórisis solo para el público, pues los personajes ya lo saben, y lo han sabido entre bambalinas. Los espectadores ya sabían de las intenciones de Galerio, el padre, lo que ahora descubren es que la hija ya sabe la verdad<sup>908</sup>.

Lope también construye una situación en la que, aun siendo la agnición para los espectadores que asisten a la representación y conociendo los agonistas la verdad, a estos es necesario que otro personaje se la recuerde<sup>909</sup>. Al principio del primer acto de *El maestro de danzar* se produce una conversación entre Aldemaro y Ricaredo sobre los deseos del primero de conquistar a la dama Florela, y el segundo le previene recordándole (y haciendo saber al público) el origen familiar del caballero galán<sup>910</sup>.

Por último, la situación más habitual es que el público conozca la información de antemano y la anagnórisis sea para los personajes. En este caso, el auditorio, cuando se produzca la escena que contenga la agnición, recordará que, en algún punto anterior de la comedia, algún personaje se lo había hecho saber, y ello le permitirá establecer conexiones entre los distintos puntos de la comedia y de sus integrantes a cualquier nivel y sentirse, porque lo es realmente, omnisciente. Al final del tercer acto de *El perro del hortelano* Teodoro revela al conde Federico y al marqués Ricardo que aquel asesino a quien habían contratado para matarlo era, en realidad, su criado, Tristán, que siempre procuraba su bien, información que ya conocía el público:

Ricardo	Pues ¿quién era este valiente fingido?	3365
Teodoro	Mi criado, y porque tenga premio el defender mi vida sin otras secretas deudas, con licencia de Diana	

<sup>908</sup> Vega Carpio, *El leal criado*, op. cit., p. 495.

<sup>909</sup> Piccolomini (Piccolomini, op. cit., p. 168) y Vosio (Vosio, op. cit., vol. 1, p. 230) explicaron que el *re-conocimiento* se producía cuando el destinatario no recordaba la verdad. Por su parte, Robortello diferenció entre la *agnición* y la *reminiscencia* (Robortello, op. cit., p. 109), dependiendo de si el destinatario conocía el resultado de la anagnórisis previamente o no, aunque se hubiera olvidado.

<sup>910</sup> Vega Carpio, *El maestro de danzar*, op. cit., p. 97, vv. 249-250.



## 5.2. La transmisión de doctrina

Como último modelo de anagnórisis se explicita el de la transmisión de doctrina. Si en el apartado anterior se daba cuenta de cuándo el público era informado sobre algún elemento que era objeto de reconocimiento como consecuencia directa de una agnición, en este caso no se pierde la línea de información al público, sino que se amplía la visión, ya que en este punto debe entenderse que una anagnórisis pragmática tiene esta consecuencia cuando el descubrimiento de la verdad no solo supone el conocimiento de algún elemento de la obra, sino de la enseñanza o significado global que Lope quiere transmitir con su comedia.

El Fénix concede una destacada relevancia al contenido doctrinal que las comedias deben transmitir a quien las ve representar o, también —y en un plano secundario, porque el teatro de Lope fue concebido para ser escenificado—, las lee o las escucha. Dada la importancia de la transmisión de modelos de comportamiento, si estos suceden en una agnición, por ejemplo, se encuadran en el contexto de un incidente principal. Por otro lado, no importa que el reconocimiento se produzca en el marco del clímax o del anticlímax.

Los personajes que aparecen son, eminentemente, protagonistas, y en algunos casos, principales. No hay lugar para secundarios u otros de menor entidad. La pareja principal, conformada por dama y galán, y otros personajes basados en tipos como el del viejo o el del poderoso, intervienen directamente en estos reconocimientos.

Cualquier tema es susceptible de contener una anagnórisis pragmática que permita al comediógrafo proponer una enseñanza para los espectadores. Los más frecuentes son, una vez más, el del amor en sus distintas vertientes, el del honor, el de la monarquía y el de la jerarquización social.

La acumulación de justificaciones, la analepsis, el comentario didáctico, la comparación didáctica, el contraste, la introspección, la perspectiva múltiple, el resumen didáctico y el simbolismo son los recursos que más intervienen en este modelo de agnición apoyando el efectismo dramático del proceso.

Al principio de la segunda jornada de *San Segundo*, más allá del tono religioso de la pieza, la diosa pagana Diana, invocada por Luparia, se le aparece y le revela quién es el dios verdadero y su origen. Así, Luparia conoce la verdad sobre

<sup>911</sup> Vega Carpio, *El perro del hortelano*, op. cit., p. 254. vv. 3365-3371.

los dioses: que Dios es el único dios verdadero. Se observa cómo la anagnórisis contribuye al desarrollo y publicación de la doctrina que Lope quiere transmitir, en este caso, la cristiana<sup>912</sup>.

## 6. EL HIBRIDISMO EN LAS CONSECUENCIAS DE LA ANAGNÓRISIS

También en este caso es posible encontrar un sincretismo en los modelos de concreción. Precisamente la *mixtura*, en su mayor extensión, era una de las características del teatro de Lope de Vega, y se refiere a la unión de tragedia y comedia en una obra, a la fusión de distintos tipos cómicos para construir un personaje o, como es el caso, al multiperspectivismo a la hora de organizar la funcionalidad de un recurso dramático de composición como es la anagnórisis.

Aunque todas las clases de reconocimientos según sus consecuencias pueden mezclarse con otras, la capacidad real para llevarlas a cabo es inexistente en el caso de combinaciones como los dos tipos de anagnórisis climáticas con la anagnórisis anticlimática, circunstancia insalvable por definición. Además, existen uniones potenciales muy limitadas, como la de las climáticas con la pragmática, que, aunque no serían imposibles, no se han registrado en el análisis efectuado de las comedias de Lope, quizás porque si bien el Fénix aceptaba que el público debía tener, en la inmensa mayoría de los casos, la información por adelantado, un incidente climático era tan importante que impediría al dramaturgo desarrollar una agnición pragmática en ese caso, por lo que el descubrimiento de la verdad por parte del auditorio se produciría, gradualmente o no, con anterioridad al suceso climático.

Se han registrado ejemplos de los siguientes modelos híbridos:

- *Anagnórisis climática por enfrentamiento y anagnórisis climática por fallecimiento*:
  - Al principio de la segunda jornada de *El casamiento en la muerte* se produce una batalla entre españoles (moros y cristianos) y franceses en la Peña de Francia, que supuso una matanza para estos. Sin embargo, un galo quedó vivo y se descubre ante los españoles, que se predisponen para matarlo<sup>913</sup>.
- *Anagnórisis climática por enfrentamiento y anagnórisis intencional por cambio en la acción*:
  - Al final del primer acto de *La discreta venganza* Tello, criado de don Juan de Meneses, finge estar herido mientras vigila la calle de

<sup>912</sup> Vega Carpio, *San Segundo*, op. cit., p. 695.

<sup>913</sup> Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, op. cit., p. 1234, vv. 2126-2143.

la enamorada de su señor, doña Ana de Meneses, mientras él ha partido de viaje a Sevilla por orden del rey de Portugal, don Alonso III. Con esa argucia de haber sufrido un enfrentamiento, Tello es capaz de que los caballeros que acechan el domicilio de doña Ana le digan sus identidades, y resultan ser el rival amoroso de don Juan y sus partidarios<sup>914</sup>.

- *Anagnórisis climática por enfrentamiento y anagnórisis intencional por cambio en la actitud:*
  - Al final de *Amar, servir y esperar* el capitán Bernardo descubre a todos (el público ya lo sabe) que don Diego se ha estado haciendo pasar por el fallecido don Juan, prometido de Dorotea, y se produce un enfrentamiento<sup>915</sup>.
- *Anagnórisis climática por fallecimiento y anagnórisis intencional por cambio en la acción:*
  - Al final del acto segundo de *El primer rey de Castilla* Fernán Laínez es apresado. Este personaje mató a don García, conde de Castilla, y huyó a las montañas ocultando su identidad. Aunque no la desveló a Mendo, este sí que hace saber a don Fernando y doña Sancha (próximos condes de Castilla) el paradero del magnicida<sup>916</sup>.
- *Anagnórisis climática por fallecimiento y anagnórisis intencional por cambio en la actitud:*
  - Al final de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* a los reyes de Castilla, don Enrique III el Justiciero y doña Catalina de Lancáster, desvela su identidad Peribáñez. El rey ordena su muerte para vengar la del comendador; sin embargo, por petición de la reina, los monarcas escuchan un monólogo del labrador en el que se explica<sup>917</sup>.
- *Anagnórisis anticlimática y anagnórisis intencional por cambio en la actitud:*
  - Al término del primer acto de *La fortuna merecida* el rey Alfonso XI de Castilla revela a don Álvaro que aquel a quien ayudó en una escena anterior era él, y se produce una modificación en la actitud del personaje<sup>918</sup>.

<sup>914</sup> Vega Carpio, *La discreta venganza*, op. cit., p. 308.

<sup>915</sup> Vega Carpio, *Amar, servir y esperar*, op. cit., p. 245.

<sup>916</sup> Vega Carpio, *El primer rey de Castilla*, op. cit., p. 349.

<sup>917</sup> Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, op. cit., p. 519, vv. 3021-3033.

<sup>918</sup> Vega Carpio, *La fortuna merecida*, op. cit., p. 691, vv. 1069-1078.

- *Anagnórisis intencional por cambio en la acción y anagnórisis intencional por cambio en la actitud:*
  - *La buena guarda* va concluyendo cuando, la protagonista, doña Clara de Lara, llega a un oratorio después de tres años de ausencia y don Carlos le dice que la abadesa del lugar es doña Clara. Ella se sorprende porque se llama igual y no ha estado. Más tarde descubre que un ángel enviado por la Virgen María ha estado sustituyéndola durante todo este tiempo<sup>919</sup>.
- *Anagnórisis intencional por cambio en la acción y anagnórisis pragmática:*
  - A la mitad del acto tercero de *El ruiseñor de Sevilla* Pedro revela a don Félix que en realidad es una mujer y se llama Lisarda. Este descubrimiento también es para el público, aunque es cierto que previamente ha habido algunos guiños que podían hacer inferir al público que se trataba de una mujer disfrazada, como el final del breve soliloquio de Pedro casi al final de la segunda jornada: «seré amigo mientras hombre, /pues mujer, no fui mujer»<sup>920</sup>. Así pues, una mujer se disfraza de varón toda la comedia y, en un momento determinado, también se disfraza de otra mujer<sup>921</sup>.
- *Anagnórisis intencional por cambio en la actitud y anagnórisis pragmática:*
  - Al final del primer acto de *El mesón de la corte* hay una anagnórisis de identidad para el público. Esto significa que los personajes cambian sus nombres y lo dicen al público para que estos lo sepan de cara a los diálogos posteriores de la obra. El público tiene toda la información<sup>922</sup>.

<sup>919</sup> Vega Carpio, *La buena guarda*, op. cit., pp. 191-193, vv. 2675-2734.

<sup>920</sup> Vega Carpio, *El ruiseñor de Sevilla*, op. cit., p. 112.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>922</sup> Vega Carpio, *El mesón de la corte*, op. cit., pp. 31-32.

**CAPÍTULO IX**  
**CONCLUSIONES**



## 1. CONCLUSIONES

La aproximación al estudio detallado de cualquier aspecto de la obra dramática de Lope Félix de Vega Carpio debe realizarse con cautela, sin que ello suponga recelos para el investigador. Una producción teatral tan vasta como la del Fénix de los Ingenios puede implicar que el análisis se difumine y se pierda la visión global o de conjunto. Así, a lo largo de las páginas precedentes se han ido ofreciendo algunas síntesis a modo conclusivo extraídas del estudio e interpretación de los textos del dramaturgo y de los datos registrados tras la lectura de las comedias. Sin embargo, resulta necesario agrupar esas ideas, trazando una evolución en la que se asocien; tal se hace en este capítulo.

Lope de Vega no fue ajeno a la dilatada tradición literaria de incorporar en sus obras un procedimiento tan celebrado y utilizado como la anagnórisis, que, por otra parte, cuenta con una amplísima tradición teórica, que se remonta a Aristóteles. La agnición fue muy del gusto del dramaturgo español, y lo utilizó con regularidad en sus comedias. No quiere esto decir que empleara el reconocimiento de un modo homogéneo o utilizando siempre los mismos modelos, más al contrario, apostó una variedad que le permitió enriquecer tanto su teatro como las posibilidades del propio recurso. Sin embargo, la formación y experiencia de Lope como creador hizo que, con el paso de las décadas, la anagnórisis fuera utilizada en menor número de ocasiones, y esto se debe a que, fundamentalmente, el Fénix asumió otros planteamientos para resolver los conflictos dramáticos. Así, su primera

etapa contiene una media de 4,33 anagnórisis; la segunda, de 3,28 agniciones y, la tercera, de 2,19.

En las primeras comedias del madrileño se aprecia una utilización mayor de la agnición, y además es utilizada, incluso, para descubrir informaciones poco relevantes para el desarrollo de la acción. En esos primeros años Lope recurre al reconocimiento desde una perspectiva simplista, y aunque siempre están presentes ejemplos más complejos, lo cierto es que el Lope joven cultiva la anagnórisis desde una perspectiva más sencilla.

Aunque el punto en el que resultan más trascendentes las anagnórisis es al final de las últimas jornadas, no se sitúan, en exclusiva, en ese lugar. Se encuentran tanto al principio, como a la mitad y al final de las jornadas, y en todos los actos. Las que aparecen al inicio de una obra suelen relacionarse con la introducción *in medias res* a partir de un hecho acaecido en la prehistoria de la comedia; aquellas que se sitúan al comienzo de las jornadas segunda y tercera permiten al espectador recordar ciertos motivos precedentes en la trama y predisponerlo para continuar la representación, toda vez que en los entreactos de la fiesta teatral barroca se habían producido escenificaciones de teatro breve que podían distraerlo. Por su parte, las agniciones centrales suelen tener menos importancia para el desarrollo de la acción, salvo que se asocien con un incidente climático o un conflicto protagonizado por algunos de los personajes principales de la obra. Los reconocimientos más determinantes son, pues, los que se sitúan al final de las jornadas y, dentro de estas, al final de la comedia, ya que muestran todo su potencial para resolver inconvenientes que dificulten un final apropiado (incluso, esperado) para la obra.

No parece existir ninguna regla que determine la aparición de determinados personajes en los momentos donde se producen las anagnórisis. A lo largo de toda su producción Lope incluye entre uno y nueve personajes en las escenas donde se producen las agniciones, de los que la mitad, como máximo, son protagonistas.

Se han observado, sin embargo, tendencias, y trazan un aumento sostenido del número de personajes y de protagonistas a medida que van pasando los años, lo que va configurando al recurso en una suerte de reunión de personajes que se congregan para recibir la solución definitiva a los conflictos. Esto muestra que en las primeras comedias el reconocimiento estaba muy asociado al enredo y servía para que, en los distintos diálogos, unos personajes y otros departieran acerca de novedades y asuntos desconocidos, manteniendo en la ignorancia a otros. En obras posteriores Lope generaliza el papel de los personajes en ese sentido y hace que la mayoría se entere de la verdad a la vez y al final de las comedias. También crece, poco a poco, el número de protagonistas, lo que da indicios de que progresivamen-



te Lope circunscribe la anagnórisis a las *dramatis personae* más importantes de las obras, algo que no era tan frecuente en etapas anteriores.

La agnición es un recurso fundamental para las piezas teatrales de Lope, y no solo tiene su relevancia a nivel interno, sino que el dramaturgo concede al público un papel decisivo. El auditorio es, generalmente, omnisciente en las anagnórisis; Lope se encarga de darle toda la información posible antes que a los personajes, al menos a algunos de ellos. El autor barroco no suele entender el reconocimiento dramático como un proceso en el que los espectadores son sorprendidos por noticias súbitas y cambios en la acción o el destino de los personajes a través de la peripecia. Aunque hay algunos casos en los que el Fénix sorprende al público a través de agniciones, la intención del poeta es mantener su atención a través del suspense, esperando que se produzca la ansiada anagnórisis para los personajes. Como el público ya conoce los secretos, participaría más activamente en la representación de la comedia, por ejemplo mostrando su nerviosismo cuando dos agonistas hablan y entre ellos medie el desconocimiento o la ignorancia sobre la verdadera identidad de algún personaje o sobre algún suceso. De hecho, en los casos en los que el auditorio no conoce de antemano la verdad, es más frecuente que no tenga la información porque no desarrolle un papel relevante en el conjunto de esa agnición o que acceda al conocimiento a la vez que los propios personajes interesados.

Lope emplea, a veces, algunos procedimientos que potencian la agnición, en concreto se ha localizado una serie de componentes escenográficos que, sobre todo, desarrollan la ocultación de la identidad de un agonista a través de elementos reforzadores, como son el disfraz, el cambio de nombre o la utilización de algunos objetos que integren el vestuario de los personajes o el propio decorado. Así, cobra nuevamente importancia la representación de la obra, y la agnición se convierte, en este caso, en un recurso que participa de la acción, de los personajes, de los temas y la propia puesta en escena, además de su vinculación con el público. El disfraz y el cambio de nombre son los mecanismos más empleados por el dramaturgo, y son más frecuentes actuando al unísono. El cambio de hábito, la retirada de una máscara y la revelación del verdadero nombre como anagnórisis ponen fin, en muchos casos, a la ignorancia, por un lado, y a las sospechas, por otro.

No son los únicos procedimientos que emplea Lope para atemperar la agnición. Los casos registrados demuestran que son muy numerosos los recursos literarios y compositivos de todo tipo que se vinculan con el de la anagnórisis, aunque no todos están presentes el mismo número de veces. De hecho, se ha constatado que la oposición entre apariencia y realidad y el engaño son dos técnicas muy frecuentes en los casos de agnición. Si el engaño constituye el paso previo al reco-

nocimiento, la dicotomía señalada enmarca un proceso global orientado y dirigido por Lope de Vega desde el desconocimiento de un personaje que parece otro o de una situación que lleva a equívoco hasta el descubrimiento de la verdad. Ambos procedimientos cobran sentido cuando aparece la anagnórisis, que arroja luz sobre ellos y permite al público y a los personajes discernir sobre cuál había sido el oscuro momento previo y cuál es el que, en ese momento, definía la verdad para reconducir la acción.

El Fénix defendió la polimetría en su *Arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*. La versificación que enmarca la aparición de la agnición no es, ni mucho menos, restrictiva. De hecho, el recurso aparece en metros tan variados como la redondilla, el romance, la endecha, la décima, el soneto, la lira o la sextina. La redondilla es, con diferencia, la estrofa más empleada por Lope para contener las anagnórisis.

En el plano de las clasificaciones, el estudio permite concluir que las anagnórisis que utiliza Lope pueden clasificarse desde tres puntos de vista no excluyentes entre sí, sino que funcionan como distintos parámetros complementarios que añaden notas interesantes a cada agnición.

El objeto de la anagnórisis es el elemento o personaje que es o debe ser reconocido, y dependiendo de su naturaleza presenta unas tipologías u otras. Dentro de esta categoría Lope continúa la tradición y confiere una importancia mayor a las que se han denominado *anagnórisis personales* (74,2%), es decir, aquellas que se refieren a la identidad (donde se ha constatado un elevado uso de la técnica del disfraz), al origen social y familiar y a las circunstancias que rodean la vida de un personaje en todos sus aspectos, desde la posibilidad de que esté vivo o incluso muerto y este particular sea ignoto para algunos agonistas hasta las cualidades de las que es garante un personaje —como la bondad— o su confesión religiosa. En sus primeras comedias, el Fénix emplea estas agniciones con un nivel de complejidad inferior al resto de sus etapas creadoras, ya que en muchos casos se dedica a descubrir, sin más, quién es verdaderamente un personaje o si su nacimiento debe adscribirse o no a la nobleza o, incluso, a la realeza. A medida que pasa el tiempo Lope gana en confianza y se ve capaz de introducir elementos nuevos en estos reconocimientos, que fundamentalmente van dirigidos a enmarcar simbólicamente las agniciones a través de la puesta en escena y de la participación de más personajes afectados.

Además de las personas, los sucesos también pueden ser reconocidos, son las *anagnórisis incidentales* (21,1%), y Lope las emplea para referirse a incidentes reales, fingidos o futuros. El dramaturgo trabaja con determinados pasajes especialmente climáticos —como traiciones o muertes— que condicionan el desenlace de las obras, y en esos casos Lope es capaz de aumentar o reducir la tensión dramática

proyectando la verdad sobre determinados momentos de las piezas, es decir, construyendo una anagnórisis.

Las *simbólicas* (1,9%), por su parte, no parecen ser del gusto de Lope, ya que las emplea en muy pocos casos.

Las *anagnórisis personales* aumentan considerablemente en la evolución del teatro de Lope. Las *incidentales* se mantienen estables en la segunda etapa y descienden en la última y las *simbólicas* permanecen con frecuencias similares.

Al igual que a la hora de clasificar la agnición según su objeto de reconocimiento se ha constatado que las tipologías son ricas y variadas, en el caso del parámetro procedimental no aparece esta circunstancia, ya que los dos únicos tipos que aparecen (con dos subcategorías cada uno) son la *verbal* (88,9%) y la *no verbal* (11,1%). El dramaturgo es consciente que la anagnórisis no está limitada a llevarse a cabo a través de un solo procedimiento, como una revelación, sino que la lectura de una carta, un gesto o la referencia que evoca un símbolo también se identifican con el espíritu de una agnición. A pesar de las distintas posibilidades, Lope no se complica y utiliza de un modo abrumador el tipo *oral* (86,4%) de las *agniciones verbales*. Dentro de esta categoría se ha apreciado el uso de una serie de modelos o mecanismos interesantes que han dado lugar a subclasificaciones en las que cobran especial relevancia procedimientos como la conversación o diálogo, la revelación, el aparte, la confesión, la deducción, el monólogo, el soliloquio o, incluso, la involuntariedad. Se ha constatado que Lope emplea con mayor regularidad las técnicas puramente dramáticas, como el diálogo y el monólogo.

No se han apreciado diferencias sustanciales entre las distintas etapas de Lope en relación a los distintos modos por los que lleva a cabo una anagnórisis.

La última clasificación se refiere a las consecuencias de los reconocimientos. Se aprecia que Lope desea prestar especial atención a tres factores decisivos en los resultados o efectos de las agniciones: el clímax, la intención y el público. Lope reparte las tipologías derivadas de unos y otros de un modo más equilibrado.

En cuanto al primero de los constituyentes, el clímax, del estudio de los textos lopescos han podido inferirse dos grandes modelos de anagnórisis, la *climática* (15,7%) y la *anticlimática* (12,8%). Merece la pena destacar la primera de ellas, pues es la más representativa, y el Fénix demuestra que su utilización es fundamental para sus comedias, pues se enmarca el descubrimiento de la verdad en un contexto de enfrentamientos y enredos, que están en la base de la comedia nueva y eran muy del gusto del público de la época. Se ha observado, incluso, una estructuración referida al grado de los enfrentamientos, de los cuales el dramaturgo emplea con mayor frecuencia los que se han denominado *leves* y *graves*.

El segundo parámetro concita las *anagnórisis intencionales* (64,5%), que dependen de la voluntad del poeta, ya que su resultado será un cambio en la acción o una modificación en la actitud de uno o varios agonistas, especialmente los afectados por la agnición. A Lope le interesan ambas, y las utiliza con más frecuencia que las referidas al clímax, aunque la primera —la referida al cambio en la acción— la explota en más ocasiones.

El papel del público queda bien definido en las *anagnórisis pragmáticas* (7%), que demuestran que el Fénix siempre estuvo muy preocupado por que el auditorio asumiera un papel protagonista en la representación de sus comedias. Como se ha explicado, salvo en aquellos casos en los que los espectadores no desempeñan un papel relevante, el autor barroco otorgó un conocimiento omnisciente al público en la mayoría de los casos. Pero es que este último de agnición está dedicada fundamentalmente a que el auditorio conozca la verdad sobre una persona, hecho o símbolo, y ello posibilite el correcto funcionamiento de uno de los aspectos que más preocupaba a Lope: la transmisión de doctrina.

En el eje diacrónico se puede concluir que el Fénix siente cada vez más predilección por las *climáticas*, en detrimento de las *intencionales*. Por su parte, las *pragmáticas* son las más irregulares, ya que se ha apreciado, sin convenir patrón alguno, que el escritor las emplea menos veces en la segunda etapa (con respecto a la primera) y el Lope viejo aumenta exponencialmente su utilización hasta situarlo en porcentajes superiores a los de la primera etapa de su producción.

Además de reconocer la importancia de la agnición y entenderla como una técnica fundamental en la poética de la comedia nueva, este trabajo sobre la anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega ha intentado establecer una base conceptual, tipológica y funcional del recurso en la producción teatral de dicho autor barroco, sin duda uno de los creadores más influyentes de la historia de la literatura española y universal.

## 2. CONCLUSIONS

The approach to the detailed study of any aspect Lope Félix de Vega Carpio's plays should be made with caution. A theatrical production as vast as Fénix de los Ingenios's may fade any global analysis, resulting in the loss of the overall vision. Thus, the preceding pages have offered some conclusive syntheses from the study and interpretation of the playwright's texts and the registered data after reading his comedies. Nevertheless, grouping these ideas is in order, so as to trace an evolution in which they can be connected. Such grouping is presented in this final chapter.

In consonance with the long literary tradition, Lope de Vega included in his works a well-known rhetorical device such as anagnorisis, which has an extensive theoretical tradition which goes back to Aristotle. The agnition was a preferred device by the Spanish playwright, who used it regularly in his comedies. This does not mean that he used it homogeneously or using always the same patterns. Quite on the contrary, he made use of it variedly, which enriched both his plays and the very rhetorical device. However, Lope's training and experience as a craftsman made anagnorisis, with the passing of time, a less used device. Such decrease is mainly due to his use of new approaches to solve dramatic conflicts. Thus, his first stage contains an average number of 4.33 anagnorisis; the second 3.28, and the third 2.19.

In his early comedies a major use of agnition can be seen. Besides, it is even employed to disclose barely significant information for the development of the plot. At this first stage, Lope resorts to recognition with a simplistic perspective. And, even though more complex examples are always present, there is no denying that young Lope cultivates anagnorisis from a simpler perspective.

Although the most transcendental moment for the use of anagnorisis is at the end of the last acts, this device is not only located there. It can be found at the beginning, the middle and the end of the acts, and in every scene. Those which appear at the beginning of a play are often related to the *in medias res* introduction of an event taking place in the pre-history of comedy. Those which are placed at the beginning of the second and third acts allow the audience to remember previous themes and lead predispose the spectator to continue with the performance – insomuch as in the interludes during the Baroque theater some brief performances that could distract him took place. On the other hand, central agnitions tend to have less importance for the course of action, unless they are associated to a weather incident or a conflict in which some of the main characters of the play are involved. The most important recognitions are, therefore, those at the end of the acts, and within them, those at the end of the comedy, since they show their potential to solve problems that hinder an appropriate (and even expected) end for the play.

There seems to exist no rule that determines the appearance of certain characters in moments where anagnorisis occur. Throughout his literary production, Lope includes between one and nine characters in scenes where agnitions take place; half of them are at least protagonists.

Some tendencies, however, have been noticed. They draw a sustained increase in the number of characters and protagonists as years go by, which turns the device into a somewhat meeting of characters who are gather to receive the final

solution to the conflicts. Such increase shows that in the early comedies recognition was closely associated with mess and helped characters to talk, in different dialogues, about new and unknown issues. In later works, Lope generalizes the characters's role in this regard and makes most of them learn the truth at the same time at the end of the comedies. The number of protagonists also increases, albeit slowly, which points to Lope's progressive attachment of anagnorisis to the most important *dramatis personae* in his works, which was not so common in previous stages.

Agnition is a crucial device in Lope's plays, which is significant not only at an internal level, but the playwright gives the public a decisive role. The audience is usually omniscient in the anagnorisis. Lope gives them the information before than to the characters –at least some of it. The Baroque author does not usually understand the dramatic recognition as a process in which viewers are surprised by sudden news or changes in the action or the fate of the characters through the peripeteia. Although there are some cases where the Fénix surprises the audience through agnitions, the poet's intention is to keep their attention through suspense, waiting for the longed anagnorisis to occur for characters. As the audience already knows the secrets, they engage more actively in the performance, for example showing their nervousness when two agonists talk without knowing the actual identity of a character or an event. In fact, in those cases in which the audience does not know the truth beforehand, it is frequent that they do not have the information because it is not relevant for the agnition and they have access to this knowledge at the same time that the characters do.

Sometimes, Lope uses some procedures that enhance agnition. More specifically, a set of scenographic components has been identified, which mainly develop the hiding the identity of an agonist by reinforcing elements such as disguises, the change of the name, or the use of some objects that integrate the characters's costumes or the scenery. Performance becomes important again, and agnition becomes, in this case, a device that takes part in the action, the characters, the themes and the staging, besides its links with the audience. The disguise and the change of the name are the most used mechanisms by the playwright, and they are the most frequent which are used at the same time. The change of habit, the removing of a mask and the revealing of the real name as anagnorisis put an end, in many cases to both ignorance and the suspicions.

But these are not the only devices that Lope used to temper the agnition. Some cases show that literary and compositional devices of all type that are numerous, although not all of them appear the same number of times. In fact, it has been found that the opposition between both appearance and reality and deception

are two very common techniques in agnition. If deception is prior to recognition, the aforementioned dichotomy frames a global process oriented and managed by Lope de Vega from the ignorance of a character who seems another or from an ambiguous situation that leads to the discovery of truth. Both procedures make sense when the anagnorisis appears, which sheds light on them and allows the audience and characters discern which had been the previous dark time and which one defined the truth to redirect the action.

The Fénix defended polimetry in his *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. The versification that frames the appearance of the agnition is not restrictive at all. In fact, the device appears in so various meters as quatrain, romance, dirge, tenth, sonnet, lira or sestinas. The quatrain is the most used stanza by Lope to include examples of anagnorisis.

As regards classifications, it can be safely concluded that the anagnorisis used by Lope can be classified from three points of view which do not exclude each other, but operate as various additional parameters that add interesting notes to each agnition.

The object of the anagnorisis is the element or character that is or should be recognized, and depending on their nature present different types. Within this category Lope continues the tradition and gives greater weight to what have been called *personal anagnorisis* (74.2%), that is, those cases relating to the identity (where a vast use of the technique of disguise has been identified), the social and familiar origin and the circumstances surrounding the life of a character in different aspects: from the possibility that he is alive or even dead –and that was unknown for some agonists– to the qualities of a character –as goodness– or their religious affiliation. In his early comedies, the Fénix uses these agnitions with a lower level of complexity than in the rest of his creative stages, since in many cases the are devoted to simply discover who is truly a character or if his birth must be ascribed or not the nobility, or even royalty. As time goes by, Lope's self-confidence increases and he is able to introduce new elements in these recognitions, which are directed to symbolically frame agnitions through the staging and the engaging of more characters affected.

In addition to people, events can also be recognized. They are cases of *incidental anagnorisis* (21.1%), and Lope used them to refer to real, feigned or future incidents. The playwright works with certain climactic events –like betrayals or deaths–, that have a direct influence on the outcome of the plays. In those cases Lope is able to increase or decrease the dramatic tension projecting the truth about certain moments of the pieces, that is, building an anagnorisis.

On the other hand, Lope does not seem fond of *symbolic anagnorisis* (1.9%). He used them in a very few cases.

*Personal anagnorisis* increased significantly in Lope's theater evolution. *Incidental anagnorisis* remained stable in the second stage and descended in the last stage, and *symbolic anagnorisis* had always with similar frequencies.

As when classifying agnition depending on the object of recognition it has been demonstrated that are rich and varied, in the case of the procedural parameter this fact does not appear, since the only two types listed (with two subcategories each one) are *verbal* (88.9%) and *non-verbal* (11.1%) anagnorisis. The playwright is aware that the anagnorisis is not limited to be performed through a single procedure, as a revelation. Thus, reading a letter, a gesture or a symbol that evokes a reference can be also identified with the spirit of an agnition. Despite the different possibilities, Lope mainly used the *oral* type (86.4%) of verbal agnitions. In this category, the use of a number of models or interesting mechanisms has been noted, which have resulted in sub-classifications that are particularly relevant procedures, such as conversation or dialogue, revelation, deduction, monologue, soliloquy or even involuntariness. It has been also found that Lope employs purely dramatic techniques regularly, such as dialogue and monologue.

No remarkable differences have been found among the different stages of Lope's drama as far as the different ways in which anagnorisis is carried out.

The last classification refers to the consequences of recognition. It can be seen that Lope wants to pay special attention to three key factors in the agnitions' results or effects: the climax, the intention and the audience. Lope distributes the types derived in a more balanced way.

As regards the first of the constituents, the climax, from the study of texts two models anagnorisis have been inferred; *climactic* (15.7%) and *anticlimactic* (12.8%). It is worth noting the first one because it is the most representative, and the Fénix shows that its use is essential for his comedies, since the discovery of truth is framed in a context of confrontations that is the basis of the new comedy and were much appreciated by the audience at the time. A structure referred to the confrontations has been observed too, of which the playwright uses more frequently those which have been called *mild* and *severe*.

The second parameter comprises *intentional anagnorisis* (64.5%), which depend on the will of the poet, because its result will be a change in action or a change in the attitude of one or more agonists, especially those affected by the agnition. Lope is interested in both, and uses them more often than those referring to the climax, although the first –the referred to the change in action– is used more often.



The role of the audience is clearly defined in *pragmatic anagnorisis* (7%), which show that the Fénix was always very concerned about the audience taking a leading role in the performance of his comedies. As explained, except in those cases where spectators do not play a significant role, the Baroque author gave an omniscient knowledge to the audience in most cases. This case of agnition is thought mainly for the audience to know the truth about a person, event or symbol, and it enables the proper functioning of one of the aspects that concerned Lope: the transmission of doctrine.

In the diachronic axis it can be safely concluded that the Fénix has an increasing predilection for *climactic anagnorisis*, to the detriment of *intentional anagnorisis*. On the other hand, *pragmatic anagnorisis* are more irregular, since, without any pattern whatsoever, the writer employs it fewer times in the second stage (with respect to the first) and the old Lope uses it more to situate it in higher percentages as compared to those from the first stage of his production.

Apart from recognizing the importance of agnition and understand it as a fundamental technique in the poetry of the new comedy, this work on anagnorisis in Lope de Vega's plays has aimed to establish a conceptual, typological and functional basis of the device in the theatrical production of this Baroque author, one of the most influential creators in Spanish and universal literature of all time.



**CAPÍTULO X**  
**BIBLIOGRAFÍA**



## NOTA PREVIA

La bibliografía se ofrece clasificada, primero, en *textos* y *estudios*, y dentro de ellos, se atiende a una división temático-funcional que pretende facilitar la consulta de las referencias utilizadas en este trabajo. Para no limitar la inclusión de un trabajo en alguna categoría, estas no son demasiado restrictivas. La clasificación es la siguiente:

- Textos.
  - Comedias de Lope Félix de Vega Carpio.
  - Poéticas y preceptivas.
  - Otros textos.
- Estudios.
  - Teatro del Siglo de Oro.
  - Comedia nueva.
    - Orígenes, influencias y evolución.
    - Elementos constitutivos y estructurales.
    - Otros estudios.
  - Vida y obra de Lope Félix de Vega Carpio.
  - Otros estudios, diccionarios y obras de consulta.

Para la elaboración de este trabajo se ha utilizado más bibliografía de la que se cita en este capítulo, pero toda la que está recogida en las páginas siguientes ha sido empleada explícitamente en su redacción.

Por último, cabe señalar que se ha pretendido ser lo más exhaustivo posible con la descripción de las referencias, que se citan según el sistema tradicional. Se ha intentado ofrecer datos completos; por ejemplo, la especificación de la colección en la que un libro ha sido publicado –y el número que le corresponde dentro de ella– es una muestra de ese afán por apurar la descripción.

## 1. TEXTOS

### 1.1. Comedias de Lope Félix de Vega Carpio

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Adonis y Venus*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IX*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 281-352.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Amar, servir y esperar*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1917, tomo III, pp. 214-245.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Amar sin saber a quién*. Edición de Carmen Bravo-Villasante. Salamanca, Anaya (Col. Biblioteca Anaya, 81), 1967.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Amor con vista*. Edición de Federico Ruiz Morcuende. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, tomo X, pp. 598-634.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *¡Ay, verdades, que en amor...!*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1917, tomo III, pp. 502-534.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Barlaán y Josafat*. Edición de José Fernández Montecosinos. Madrid, Centro de Estudios Históricos (Col. Teatro antiguo español. Textos y estudios, VIII), 1935.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Belardo el furioso*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 457-550.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Castelvines y Monteses*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXXIII. Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCL), 1972, pp. 69-136.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Comedia de Bamba*. Edición de David Roas Deus. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. I, pp. 559-685.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Comedias de Lope de Vega*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida/Madrid, Milenio/Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 1997-2014, 32 vols.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, Manuel Rivadeneyra (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV, XXXIV, XLI, LII), 1853-1860, 4 tomos.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Con su pan se lo coma*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1917, tomo IV, pp. 295-334.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Del monte sale*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo II, pp. 57-89.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El acero de Madrid*. Edición de Luis Gómez Canseco. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo I, pp. 263-466.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El amante agradecido*. Edición de Omar Sanz Burgos y María Dolores Gómez Martínez. En *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Ramón Valdés y María Morrás Ruiz-Falcó. Lérida, Milenio, 2010, vol. II, pp. 631-767.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El amor enamorado*. Edición de Eleonora Ioppoli. En *Comedias della Vega del Parnaso*. Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 52), 2006, vol. III.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El Arenal de Sevilla*. Edición de Manuel Cornejo. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo II, pp. 459-610.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El Argel fingido y renegado de amor*. Edición de Guillermo Serés Guillén. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Rafael Ramos. Lérida, Milenio, 2009, vol. II, pp. 575-721.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*. Edición de Delmiro Antas García. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (Col. Letras Hispánicas Universales, 3), 1992.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El Brasil restituido*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXXXIII), 1970, pp. 257-296.



- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El caballero de Illescas*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 107-204.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El Caballero de Olmedo*. Edición de Francisco Rico Manrique. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 147), 2011.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El caballero del milagro*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 141-241.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El casamiento en la muerte*. Edición de Luigi Giuliani. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. II, pp. 1149-1276.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El castigo del discreto*. Edición de Enrico Di Pastena y Giulia Poggi. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérida, Milenio, 2008, vol. I, pp. 201-326.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El castigo sin venganza*. Edición de Alejandro García Reidy. Barcelona, Crítica (Col. Clásicos y Modernos, 29), 2009.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El cerco de Santa Fe*. Edición de Delmiro Antas García. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. I, pp. 459-557.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El conde Fernán González*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CXCVI), 1966, pp. 101-163.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El cuerdo en su casa*. Edición de Laura Fernández y Rafael Ramos. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. II, pp. 775-902.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El cuerdo loco*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 805-909.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El desdén vengado*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXXIII. Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCL), 1972, pp. 191-251.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El desposorio encubierto*. Edición de Carlos Mota Placencia. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Natalia Fernández Rodríguez. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 753-904.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El desprecio agradecido*. Edición de Daniela Profeti. En *Comedias della Vega del Parnaso*. Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 51), 2006, vol. II.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El domine Lucas*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 641-735.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El duque de Viseo*. Edición de Manuel Calderón. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. II, pp. 1031-1160.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*. Edición de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier. En *Comedias de Lope de Vega. Parte V*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier. Lérida, Milenio, 2004, pp. 33-149.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El enemigo engañado*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 411-499.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El favor agradecido*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 243-342.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El galán Castrucho*. Edición de Julián Molina. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. III, pp. 1085-1220.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El galán escarmentado*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 787-883.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El ganso de oro*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 733-814.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*. Edición de Milagros Villar. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérida, Milenio, 2008, vol. I, pp. 457-587.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El grao de Valencia*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 457-548.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El quante de doña Blanca*. Edición de Maria Grazia Profeti. En *Comedias della Vega del Parnaso*. Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 50), 2006, vol. I.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El hijo de Reduán*. Edición de Gonzalo Pontón Gijón. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. II, pp. 817-980.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El hijo Venturoso*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 1-107.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El ingrato arrepentido*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 97-200.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El laberinto de Creta*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XIV. Comedias mitológicas y Comedias históricas de asunto extranjero*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CXC), 1966, pp. 51-98.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El lacayo fingido*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XI*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1995, pp. 221-329.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El leal criado*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 441-546.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El maestro de danzar*. Edición de Daniel Fernández Rodríguez. En *El maestro de danzar. La creación del mundo*. Dirección de Alberto Blecuá Perdices. Coordinación de Ramón Valdés. Madrid, Gredos (Col. Anejos de la Biblioteca Lope de Vega), 2012, pp. 11-258.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El mármol de Felisardo*. Edición de Beatriz Aguilar y Benet Marcos. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecuá Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. III, pp. 1571-1702.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El marqués de Mantua*. Edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*. Dirección de Alberto Blecuá Perdices. Coordinación de José Enrique Laplana Gil. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2013, tomo II, pp. 1-153.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El mejor alcalde, el rey*. Edición de Frank Paul Casa y Berislav Primorac. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 368), 2014.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El mejor maestro, el tiempo*. Edición de Ingrid Vindel. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. III, pp. 1703-1817.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El mejor mozo de España*. Edición de Warren T. McCready. Salamanca, Anaya (Col. Biblioteca Anaya, 75), 1967.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El mesón de la corte*. Notas de Rafael González Cañal. En *Tres comedias madrileñas*. Madrid, Comunidad de Madrid (Col. Clásicos Madrileños, 2), 1992, pp. 1-100.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El molino*. Edición de Patrizia Campana. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. III, pp. 1547-1686.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*. Edición de Patrizia Campana y Juan Ramón Mayol Ferrer. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. II, pp. 981-1148.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El perro del hortelano*. Edición de Paola Lazkaris. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo I, pp. 53-262.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El perseguido*. Edición de Silvia Iriso Ariz y María Morrás Ruiz-Falcó. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. I, pp. 255-458.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El poder vencido y amor premiado*. Edición de Jorge Checa. En *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Ramón Valdés y María Morrás Ruiz-Falcó. Lérida, Milenio, 2010, vol. III, pp. 1663-1788.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El postrer godo de España*. Edición de Jorge García López. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Rafael Ramos. Lérida, Milenio, 2009, vol. II, pp. 723-870.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El primer rey de Castilla*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, X*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 289-381.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El príncipe inocente*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 59-140.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El príncipe melancólico*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 271-365.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El remedio en la desdicha*. Edición de Romina Ippolito. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Natalia Fernández Rodríguez. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo I, pp. 391-536.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El ruiseñor de Sevilla*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXLIX), 1972, pp. 71-134.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*. Edición de Luigi Giuliani. En *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani. Lérida, Milenio, 2002, pp. 397-501.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El servir con mala estrella*. Edición de Laura Calvo Valdivielso. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. I, pp. 649-770.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El soldado amante*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VI*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 405-500.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El testimonio vengado*. Edición de Gerardo Salvador Lipperheide. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. III, pp. 1687-1805.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El valor de las mujeres*. Edición de Federico Ruiz Morcuende. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, tomo X, pp. 113-152.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El vellocino de oro*. Edición de Maria Grazia Profeti. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 158), 2007.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El verdadero amante*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 83-173.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El villano, en su rincón*. Edición de Guillermo Serés Guillén. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérida, Milenio, 2008, vol. I, pp. 67-199.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Fuente Ovejuna*. Edición de Jesús Cañas Murillo. Madrid, Libertarias (Col. Clásicos Libertarias, 14), 1998.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Jorge toledano*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 217-323.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La bella malmaridada*. Edición de Enric Querol Coll. En *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1998, vol. II, pp. 1175-1389.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La boba para los otros y discreta para sí*. Edición de Justo García Soriano. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, tomo XI, pp. 472-507.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La boda entre dos maridos*. Edición de José Roso Díaz. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. II, pp. 791-922.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La buena guarda*. Edición de María del Carmen Artigas. Madrid, Verbum (Col. Teatro), 2002.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 1-95.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La corona de Hungría*. Edición de Richard W. Tyler. Chapel Hill, University of North Carolina (Col. Estudios de Hispanófila, 20), 1972.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La corona merecida*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1995, pp. 609-705.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La dama boba*. Edición de Marco Presotto. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Gui-



lermo Serés Guillén. Coordinación de Marco Presotto. Lérida, Milenio, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La discreta enamorada*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, XV. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1998, pp. 875-976.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La discreta venganza*. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch. En *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XLI), 1950, tomo III, pp. 303-324.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La doncella Teodor*. Edición de Julián González-Barrera. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Marco Presotto. Lérida, Milenio, 2007, vol. I, pp. 165-302.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La escolástica celosa*. Edición de Alberto Blecua Perdices y Nil Santiañez-Tió. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1997, vol. III, pp. 1285-1396.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La fe rompida*. Edición de Ramón Valdés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. III, pp. 1351-1491.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La fortuna merecida*. Edición de Ana Isabel Sánchez Díez. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo II, pp. 611-790.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La francesilla*. Edición de Marta Latorre Pena. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Natalia Fernández Rodríguez. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 567-752.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La fuerza lastimosa*. Edición de Montgrony Alberola. En *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1998, vol. I, pp. 69-243.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La hermosa Ester*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. VIII. Autos y coloquios, III*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLIX), 1963, pp. 137-179.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La infanta desesperada*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 109-173.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La ingratitud vengada*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 737-825.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La inocente Laura*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, tomo XII, pp. 339-376.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La inocente sangre*. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch. En *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, LII), 1952, tomo IV, pp. 349-372.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La mayor virtud de un rey*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, tomo XII, pp. 618-648.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La noche san Juan*. Edición de Anita K. Stoll. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 16), 1988.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La ocasión perdida*. Edición de Enrico Di Pastena. En *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1998, vol. I, pp. 245-395.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La octava maravilla*. Edición de María Nogués y Ramón Valdés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Ramón Valdés y María Morrás Ruiz-Falcó. Lérida, Milenio, 2010, vol. II, pp. 891-1041.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La pastoral de Jacinto*. Edición de Paola Ambrosi. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 73), 1997.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La prueba de los amigos*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XIII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1997, pp. 93-193.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La prueba de los ingenios*. Edición de Julián Molina. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Marco Presotto. Lérida, Milenio, 2007, vol. I, pp. 39-164.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La reina Juana de Nápoles*. Edición de Marcella Trambaioli. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Victoria Pineda González y Gonzalo Pontón Gijón. Lérida, Milenio, 2005, vol. II, pp. 903-1030.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La Santa Liga*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, X*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 475-565.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La serrana de la Vera*. Edición de Lola González. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y

- Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérica, Milenio, 2008, vol. III, pp. 1391-1519.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La serrana de Tormes*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 113-216.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La traición bien acertada*. Edición de Agustín Sánchez Aguilar y Nil Santiáñez-Tiό. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérica, Milenio, 1997, vol. II, pp. 697-816.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La varona castellana*. Edición de Gonzalo Pontón Gijón y Guillermo Serés Guillén. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Marco Presotto. Lérica, Milenio, 2007, vol. III, pp. 1155-1292.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La venganza venturosa*. Edición de Eric Calderwood. En *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Ramón Valdés y María Morrás Ruiz-Falcó. Lérica, Milenio, 2010, vol. I, pp. 231-359.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La vida de san Pedro Nolasco*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XI. Comedias de vidas de santos, III*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLXXXVI), 1965, pp. 65-102.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La villana de Getafe*. Edición de José María Díez Borque. Madrid, Orígenes (Col. El retablo de maese Pedro. Clásico Orígenes, 4), 1990.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *La viuda valenciana*. Edición de Teresa Ferrer Valls. Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 263), 2001.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las almenas de Toro*. Edición de Thomas E. Case. Chapel Hill, University of North Carolina Press (Col. Studies in Romance Languages and Literatures, 104), 1971.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las Batuecas del duque de Alba*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IX*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 849-938.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las bizarrías de Belisa*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 562), 2004.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las burlas de amor*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 551-638.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las ferias de Madrid*. Edición de David Roas Deus. En *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1998, vol. III, pp. 1823-1954.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 737-813.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*. Edición de Gonzalo Pontón Gijón. En *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani. Lérida, Milenio, 2002, pp. 253-396.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las paces de los reyes y judía de Toledo*. Edición de Julián Acebrón Ruiz. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérida, Milenio, 2008, vol. II, pp. 593-703.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Laura perseguida*. Edición de Silvia Iriso Ariz. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. I, pp. 37-174.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Lo cierto por lo dudoso*. Edición de Juan Eugenio Harzzenbusch. En *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV), 1946, tomo I, pp. 453-473.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Lo fingido verdadero*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. IX. Comedias de vidas de santos, I*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLXXVII), 1964, pp. 51-107.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los amores de Albanio e Ismenia*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 549-640.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los celos de Rodamonte*. Edición de Sabatino G. Magliane. Lanham/Nueva York/Londres, University Press of America, 1985.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los comendadores de Córdoba*. Edición de José Enrique Laplana Gil. En *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Silvia Iriso Ariz. Lérida, Milenio, 1998, vol. II, pp. 1023-1174.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los donaires de Matico*. Edición de Marco Presotto. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Lérida, Milenio, 1997, vol. I, pp. 115-254.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los embustes de Celauro*. Edición de Marco Presotto. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. III, pp. 1221-1350.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los embustes de Fabia*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 815-910.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los españoles en Flandes*. Edición de Antonio Cortijo Ocaña. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Natalia Fernández Rodríguez. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 905-1108.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 1-58.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los locos de Valencia*. Edición de Carlos Peña López. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Natalia Fernández Rodríguez. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2014, tomo II, pp. 165-328.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los melindres de Belisa*. Edición de Jorge León. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Dirección de Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Marco Presotto. Lérida, Milenio, 2007, vol. III, pp. 1467-1600.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los muertos vivos*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 593-707.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los ramilletes de Madrid*. Edición de Elizabeth Wright. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecua Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo I, pp. 467-610.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los Tellos de Meneses*. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch. En *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV), 1946, tomo I, pp. 511-529.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Los trabajos de Jacob*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. VIII. Autos y coloquios, III*. Madrid, Atlas

(Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CLIX), 1963, pp. 51-85.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Más pueden celos que amor*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, tomo XII, pp. 551-580.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *No son todos ruseñores*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXLIX), 1972, pp. 135-184.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993-1998, 15 vols.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Obras de Lope de Vega*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Obras de Lope de Vega*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXIV, XXXIV, XXXVIII, XLI, LII, CLVII, CLVIII, CLIX, CLXXVII, CLXXVIII, CLXXXVI, CLXXXVII, CLXXXVIII, CXC, CXCI, CXCIV, CXCVI, CXCVII, CXCVIII, CCXI, CCXII, CCXIII, CCXIV, CCXV, CCXXIII, CCXXIV, CCXXV, CCXXXIII, CCXXXIV, CCXLVI, CCXLVII, CCXLIX, CCL), 1946-1972, 33 vols.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos»/Sucesores de Rivadeneyra/Imprenta de Galo Sáez, 1916-1930, 13 tomos.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Edición de Alberto Blecuá Perdices y Gerardo Salvador Lipperheide. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Dirección de Alberto Blecuá Perdices y Guillermo Serés



Guillén. Coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lérida, Milenio, 2002, vol. I, pp. 413-544.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Porfiando vence amor*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, tomo XIII, pp. 275-308.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Roma abrasada y crueldades de Nerón*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 205-304.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *San Diego de Alcalá*. Edición de Thomas E. Case. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 14), 1988.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *San Isidro, labrador de Madrid*. Edición de María Morrás Ruiz-Falcó. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*. Dirección de Alberto Blecha Perdices y Guillermo Serés Guillén. Coordinación de Enrico Di Pastena. Lérida, Milenio, 2008, vol. III, pp. 1521-1658.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *San Segundo*. Edición de Jesús Gómez Gómez y Paloma Cuenca Muñoz. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1993, pp. 647-735.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Servir a señor discreto*. Edición de José Enrique Laplana Gil. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*. Dirección de Alberto Blecha Perdices. Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón Gijón. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Lope de Vega), 2012, tomo I, pp. 759-918.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Si no vieran las mujeres*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. En *Obras de Lope de Vega. XXXII. Comedias novelescas*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCXLIX), 1972, pp. 229-279.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Sin secreto no hay amor*. Edición de Justo García Soriano. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, tomo XI, pp. 137-170.

## 1.2. Poéticas y preceptivas

ARISTÓTELES: *Poética de Aristóteles*. Edición de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos (Col. Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 14), 2010.

ARISTÓTELES, HORACIO y BOILEAU: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Madrid, Editora Nacional (Col. Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 37), 1984.

BADIO ASCENSIO, Jodoco: *In Terentium Prenotamenta*. Traducción de José Manuel Ruiz Vila. En Torres Naharro, Bartolomé de: *Teatro completo*. Edición de Julio Vélez-Sainz. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 728), 2013, pp. 995-1082.

BARREDA, Francisco de: *El mejor principe Traiano Augusto. Su Filosofia Politica, Moral, y Economica; deducida y traduzida del Panegyrico de Plinio, ilustrado con margenes y discursos*. Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622.

CARVALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Kassel, Reichenberger (Col. Ediciones críticas. Teatro del Siglo de Oro, 82), 1997.

CASTELVETRO, Ludovico: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. Edición de Werther Romani. Roma/Bari, Gius. Laterza & figli (Col. Scrittori d'Italia, 264, 265), 1978-1979, 2 vols.

D'AUBIGNAC, Abad: *La pratique du théâtre*. Edición de Hélène Baby. París, Honoré Champion (Col. Champion Classiques. Littératures, 22), 2011.

DACIER, André: *La Poétique d'Aristote, contenant les regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en*

français, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage. Paris, Claude Barbin, 1692.

DENORES, Giason: *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle republiche*. Padua, Paulo Meietti, 1587.

DENORES, Giason: *Poetica, nella qual per via di definitione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*. Padua, Paulo Meietti, 1588.

DIOMEDES: *Ars grammatica*, en *Grammatici Latini*. Edición de Heinrich Keil. Hildesheim, Georg Olms, 1961, vol. I, pp. 299-529.

DONATO, Elio: *Commentum Terenti*. Edición de Paul Wessner. Stuttgart, B. G. Teubner (Col. Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana. Scriptores romani, 1295-1297), 1962-1966, 3 vols.

GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid, Taurus (Serie Lingüística y poéticas. Persiles, 190), 1988.

GIRALDI CINTHIO, Giovan Battista: *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*. Edición de Susanna Villari. Mesina, Centro Inderdipartimentale di Studi Umanistici (Col. Biblioteca Umanistica, 4), 2002.

GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio: *Nueva idea de la tragedia antigua*. Edición de Luis Sánchez Laílla. Kassel, Reichenberger (Col. Ediciones críticas. Teatro del Siglo de Oro, 130, 131), 2003, 2 vols.

HEINSIO, Daniel: *De tragoediae constitutione liber. In quo inter caetera, tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*. Leiden, Joannes Balduinus, 1611.

HORACIO FLACO, Quinto: *Arte poética y otros textos de teoría y crítica literarias*. Edición de Manuel Mañas Núñez. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Textos UEx, 10), 2006.

LÓPEZ DE VEGA, Antonio: *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo. Describe su legitimo Filosofo. Dialogos morales, sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza, i las Letras*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Obras completas, I. Philosophía Antigua Poética*. Edición de José Rico Verdú. Madrid, Fundación José Antonio Castro (Col. Biblioteca Castro), 1998.

LULIO, Antonio: *De oratione libri septem. Quibus non modo Hermogenes ipse totus, verumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*. Basilea, Johannes Oporino, 1558.

LUZÁN, Ignacio de: *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Edición de Russell P. Sebold. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 624), 2008.

MAGGI, Vincenzo y LOMBARDI, Bartolomeo: *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de ridiculis et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*. Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1550.

MARMONTEL, Jean-François: *Poétique Française*. París, Lesclapart, 1763, vol. II.

MINTURNO, Antonio Sebastiani: *De poeta libri sex*. Venecia, Francesco Rampazetto, 1559.

MINTURNO, Antonio Sebastiani: *L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*. Nápoles, Stamperia di Gennaro Muzio, 1725.

- PICCOLOMINI, Alessandro: *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele. Con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*. Venecia, Giovanni Guarisco y Compañía, 1575.
- PIGNA, Giovan Battista: *I romanzi divisi in tre libri. Ne quali della Poesia; & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*. Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1554.
- ROBORTELLO, Francesco: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber à nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi*. Florencia, Lorenzo Torrentino, 1548.
- SCALIGERO, Giulio Cesare: *Poetices libri septem: I, Historicus. II, Hyle. III, Idea. IIII, Parasceve. V, Criticus. VI, Hypercriticus. VII, Epinomis*. Lyon, Antoine Vincent, 1561.
- SEGNI, Bernardo: *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina*. Florencia, Lorenzo Torrentino, 1549.
- TASSO, Torquato: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Edición de Luigi Poma. Bari, Gius. Laterza & figli (Col. Scrittori d'Italia, 228), 1964.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de: «Prohemio», en *Obra completa*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994, pp. 7-9.
- TRISSINO, Giovan Giorgio: «Al clementissimo et invitissimo Imperatore V Carlo Massimo», en *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*. Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, tomo I, [pp. XXXVII-XLI].
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 313), 2011.

VETTORI, Piero: *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes graecis vocibus auctoris. Iisdemque ad verbum latine expressis.* Florencia, Hijos de Bernardo Giunta, 1560.

VOSIO, Gerardo Juan: *Poeticarum institutionum libri tres.* Edición de Jan Bloemendal. Leiden, Brill (Col. Mittellateinische Studien und Texte, 41), 2010, 2 vols.

### 1.3. Otros textos

ALONSO DE SANTOS, José Luis: *Cuadros de amor y humor, al fresco.* Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 587), 2013.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas.* Edición de Russell Peter Sebold. Madrid, Espasa-Calpe (Col. Clásicos Castellanos. Nueva serie, 22), 1991.

BERCEO, Gonzalo de: *Milagros de Nuestra Señora.* Edición de Fernando Baños. Barcelona, Crítica (Col. Biblioteca Clásica, 3), 1997.

BLECUA TEIJEIRO, José Manuel (ed.): *Poesía de la Edad de Oro. II, Barroco.* Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 136), 2003.

BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz.* Edición de Ricardo Doménech Yvorra. Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 35), 1990.

CADALSO, José de: *Cartas marruecas. Noches lúgubres.* Edición de Russell Peter Sebold. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 78), 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La dama duende.* Edición de Fausta Antonucci. Barcelona, Crítica (Col. Biblioteca Clásica, 69), 1997.

*Cantar de Mio Cid.* Edición de Alberto Montaner Frutos. Barcelona, Crítica (Col. Clásicos y Modernos, 1), 2000.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Entremeses*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza (Col. Cervantes completo, XVII), 1999.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza (Col. Cervantes completo, XVIII), 1999.
- JESÚS, Santa Teresa de: *Mística del siglo XVI. Tomo I, Libro de la vida. Camino de perfección. Moradas del castillo interior. Libro de las fundaciones. Poesías*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Fundación José Antonio Castro (Col. Biblioteca Castro), 2009.
- Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico Manrique. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 44), 2005.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *La desheredada*. Edición de Germán Gullón. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 502), 2007.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición de Miguel Ángel Lama Hernández. Barcelona, Crítica (Col. Biblioteca Clásica, 91), 1994.
- ROJAS, Fernando de: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter Edward Russell. Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 191), 1991.
- SAMANIEGO, Félix María de: *Fábulas*. Edición de Alfonso I. Sotelo. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 431), 1997.
- SEGOVIA, Tomás: *Poesía (1943-1997)*. México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), 2000.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Obra completa*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Turner (Col. Biblioteca Castro), 1994.

TRIGUEROS, Cándido María: *Los menestrales*. Edición de Francisco Aguilar Piñal. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Serie Literatura, 31), 1997.

UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid, Cátedra (Col. Letras Hispánicas, 154), 2007.

## 2. ESTUDIOS

### 2.1. Teatro del Siglo de Oro

ARELLANO AYUSO, Ignacio y DUARTE, José Enrique: *El auto sacramental*. Madrid, Laberinto (Col. Arcadia de las Letras, 24), 2003.

ARELLANO AYUSO, Ignacio: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1995.

CAVE, Terence: *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford, Clarendon Press, 1988.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición de José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada, Universidad de Granada, 2000.

DÍEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 10), 1998.

GARCÍA SORIANO, Justo: *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*. Toledo, Tipografía de R. Gómez-Menor, 1945.

HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (Col. Teatro breve español, III), 2008.



- JOSÉ PRADES, Juana de: *La teoría literaria (retóricas, poéticas, preceptivas, etc.)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (Col. Monografías Bibliográficas, III), 1954.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana: *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid, Arco Libros (Col. Perspectivas), 2007.
- SABIK, Kazimierz: «El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*. Edición de Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti. Navarra, EUNSA, 2005, vol. II, pp. 1543-1560.
- SABIK, Kazimierz: *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. Varsovia, Universidad de Varsovia (Col. Cátedra de Estudios Ibéricos, 2), 1994.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; IV. Textos, 3), 1972.
- SHERGOLD, Norman David y VAREY, John Earl: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis (Serie Fuentes para la historia del teatro en España, I), 1982.
- VEGA RAMOS, María José: *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1997.
- VITSE, Marc y SERRALTA, Frédéric: «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*. Dirección de José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1990, tomo I: «Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII», pp. 473-706.
- WARDROPPER, Bruce W.: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 248), 1967.

## 2.2. Comedia nueva

### 2.2.1. Orígenes, influencias y evolución

ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 133), 1969.

CAÑAS MURILLO, Jesús: «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 75-92.

CAÑAS MURILLO, Jesús: «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», en *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010, pp. 27-44.

CAÑAS MURILLO, Jesús: «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII, 3, 1999, pp. 67-80.

FROLDI, Rinaldo: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 249), 1968.

FROLDI, Rinaldo: «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*. Edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 9), 1999, pp. 15-30.

OLEZA SIMÓ, Joan: «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I, El Quinientos valenciano*. Edición de Joan Oleza Simó. Valencia, Institució Alfons el Magnànim (Col. Politècnica, 16), 1984, pp. 9-41.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *El teatro en el Renacimiento*. Madrid, Laberinto (Col. Arcadia de las Letras, 25), 2004.

### 2.2.2. Elementos constitutivos y estructurales

ALVITI, Debora: «El *dómine Lucas*: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinación de María Luisa Lobato. Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 207-216.

ANTONUCCI, Fausta: *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona/Toulouse, RILCE (Universidad de Navarra)/LESO (Université de Toulouse) (Col. Anejos de RILCE, 16), 1995.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Sociedad General Española de Librería (Col. Temas, 8), 1976.

BRIERTON, Courtney: «La versificación dramática española en el periodo 1587-1610», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, pp. 337-364.

CANAVAGGIO, Jean: «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.)*. Toulouse, 16-17 Noviembre 1978. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

CAÑAS MURILLO, Jesús: «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 159-169.

CAÑAS MURILLO, Jesús: *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Anejos de *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995.

CARRANZA VERA, Claudia: «Reencuentros y peripecias. El recurso de la anagnórisis en relaciones de sucesos españolas de los siglos XVI y XVII», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Edición de

- Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida. Salamanca, Universidad de Salamanca (Col. Aquilafuente, 143), 2008, pp. 69-78.
- CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio: *Alegorías del poder, crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*. Woodbridge, Tamesis (Col. Támesis; Serie A, Monografías, 274), 2009.
- CATTANEO, Mariateresa: «El cambio de identidad en el juego teatral de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinación de María Luisa Lobato. Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 175-187.
- COUDERC, Christophe: *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (Col. Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2006.
- CRESSMAN FRYE, Ellen: «Taxonomía del sistema monológico en “La verdad sospechosa”», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Edición de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de comedias, 22), 2007, pp. 153-166.
- DIXON, Victor: «The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia* as Verse Drama», en *Editing the Comedia*. Edición de Frank Paul Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor, University of Michigan, 1985, vol. 1, pp. 104-125.
- FERNÁNDEZ, Jaime: «Inquietud, enajenación y desengaño: *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. I, pp. 787-794.
- FRA MOLINERO, Baltasar: *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Siglo XXI de España (Col. Lingüística y teoría literaria), 1995.

- GARCÍA LORENZO, Luciano: «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», en VV. AA., *Música y teatro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 3), 1989, pp. 67-79.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *El figurón: texto y puesta en escena*. Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 165), 2007.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 158), 2006.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 147), 2005.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 171), 2008.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*. Madrid, Fundamentos (Col. Arte; Serie Teoría teatral, 194), 2012.
- GARNIER-VERDAGUER, Emmanuelle: «Métrica y “puesta en espacio” del texto dramático», en *Anuario Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 121-138.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia: *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*. Madrid, Támesis (Col. Támesis; Serie A, Monografías, 176), 1999.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia: «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, tomo 1, pp. 661-668.

GAVELA, Delia: «Obras hacen linaje o la fuerza de la sangre: identidades ocultas en la producción lopesca», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinación de María Luisa Lobato. Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 217-234.

GONZÁLEZ, Aurelio (ed.): *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México (Serie Estudios del lenguaje, 4), 2000.

GONZÁLEZ, Lola: «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. I, pp. 905-916.

GUTIÉRREZ, Jesús: *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

HOFMANN, Gerd: «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*. (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Dirección de Luciano García Lorenzo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de la revista *Segismundo*, 6), 1983, tomo II, pp. 1125-1138.

HUTCHINSON, Steven: «Anagnórisis en las novelas de Cervantes (*DQ I*, 42)», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005). Edición de Anthony Close. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 345-350.

JOSÉ PRADES, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de *Revista de Literatura*, 20), 1963.

- KAUFMANT, Marie-Eugénie: *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*. Madrid, Casa de Velázquez (Col. Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 48), 2010.
- LOBATO, María Luisa: «Métrica del teatro cómico breve de Calderón», en *Canente*, 3, 1987, pp. 69-94.
- MARÍN, Diego: «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*. (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Dirección de Luciano García Lorenzo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de la revista *Segismundo*, 6), 1983, tomo II, pp. 1139-1146.
- MORALES RAYA, Remedios y GONZÁLEZ DENGRA, Miguel (coords.): *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006)*. Granada, Universidad de Granada, 2007.
- OLIVA OLIVARES, César: «El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas», en *Gestos*, 3, 1987, pp. 41-51.
- ORIOI SERRÉS, Caridad: «La anagnórisis y su interrelación con el pensamiento e ideología de la época en la “Loa curiosa de Carnestolendas” de Juan Bautista Diamante», en *RILCE*, VI, 2, 1990, pp. 309-326.
- OTERO-TORRES, Dámaris M.: «Escándalo, mentiras e ideologías en *La villana de Getafe*», en *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*. Edición de Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 169-177.
- PARKER, Alexander A.: «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», en *The Tulane Drama Review*, vol. 4, 1, 1959, pp. 42-59.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio: «A propósito de la *anagnórisis* en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*», en *Dicenda*.

*Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, Número Especial, 2012, pp. 89-103.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: *Sexo, poder y justicia en la comedia española (cuatro calas)*. Vigo, Academia del Hispanismo (Col. Biblioteca de Theatralia, 8), 2007.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.): *La comedia de santos. Coloquio Internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 23), 2008.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 8), 1998.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.): *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 26), 2009.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.): *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 19), 2006.

PETRO DEL BARRIO, Antonia: *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*. Salamanca, Universidad de Salamanca (Col. Acta salmanticensia; Estudios filológicos, 315), 2006.

REED, Cory A.: «Identity Formation and Collective Anagnorisis in *Numancia*», en *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 5, 2003, pp. 67-76.

REY HAZAS, Antonio: «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en *Comedias y come-*



*diantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Edición de Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls. Valencia, Universitat de València (Col. Oberta), 1991, pp. 251-262.

REYES PEÑA, Mercedes de los (dir.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 13-14), 2007.

ROMERA-NAVARRO, Miguel: «Las disfrazadas de varón en la comedia», en *Hispanic Review*, II, 4, 1934, pp. 269-286.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid, Arco Libros (Col. Perspectivas), 2005.

RUIZ RAMÓN, Francisco: «La figura del Poder y el poder de las contradicciones en el teatro español del siglo XVII», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*. Edición de Jean-Pierre Étienne. París, Klincksieck (Col. Témoins de l'Espagne, 1), 1998.

SALOMON, Noël: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia (Col. Literatura y sociedad, 36), 1985.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo: «Amor y mujer en el teatro áureo», en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*. Edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Corral de Comedias, 26), 2009, pp. 153-188.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo: «La *virgo bellatrix* y sus disfraces masculinos en *La varona castellana*, de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinación de María Luisa Lobato. Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 235-257.

SERRALTA, Frédéric: «Sobre el «prefigurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos de la aldea* y *El ausente del lugar*)», en *Criticón*, 87-88-89. *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 827-836.

STROUD, Matthew David: «Social-comic *anagnorisis* in *La dama duende*», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 29, 2, Fall 1977, pp. 96-102.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel: «El recurso de la *anagnórisis* en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 539-570.

VACCARI, Debora: «*Máscara fue mi locura, / mis mudanzas acabé*: las máscaras en el teatro del primer Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinación de María Luisa Lobato. Madrid, Visor Libros (Col. Biblioteca Filológica Hispana, 127), 2011, pp. 189-205.

VV. AA.: *La comedia de capa y espada*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Col. Cuadernos de teatro clásico, 1), 1988.

### **2.2.3. Otros estudios**

DÍEZ BORQUE, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch (Col. Ensayo), 1978.

DÍEZ BORQUE, José María: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1976.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José: *La crítica ante el teatro barroco español (Siglos XVII-XIX)*. Salamanca, Almar (Col. Patio de escuelas, 6), 2000.

## **2.3. Vida y obra de Lope Félix de Vega Carpio**

ANTONUCCI, Fausta (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro; Estudios de Literatura, 103), 2007.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del: *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid, Escelicer, 1942.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio y MATA INDURÁIN, Carlos: *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid, Homo Legens, 2011.
- ARJONA, José Homero: «El disfraz varonil en Lope de Vega», en *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 2, 1937, pp. 120-145.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid, Atlas (Col. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, CCLXII, CCLXIII), 1973-1974, 2 vols.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad: «La religiosidad popular sevillana en la literatura (Lope de Vega y su teatro)», en *I Jornadas sobre religiosidad popular sevillana*. Sevilla, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla/Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 63-96.
- CAMPANA, Patrizia: «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», en *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.
- CAÑAS MURILLO, Jesús: «Texto y contexto en el *Arte nuevo* de Lope de Vega», en *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2, 2012, pp. 37-59.
- CAÑAS MURILLO, Jesús: «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, pp. 75-95.
- CARRASCÓN, Guillermo: «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 121-136.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo Albert: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca, Anaya (Col. Temas y Estudios), 1969.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, Universidad de Murcia (Col. Publicaciones del Departamento de Literatura Española, 10), 1983.

DUPONT, Pierre: «La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega», en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Dirección de Agustín Redondo. París, Publications de la Sorbonne (Col. Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», II), 1985, pp. 341-356.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1958, 3 vols.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Anaya (Col. Temas y Estudios, 262), 1967.

GARCÍA REIDY, Alejandro: «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», en *Revista de Literatura*, LXXV, 150, 2013, pp. 417-438.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique: *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 421), 2000.

GÓMEZ, Jesús: *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*. Valladolid/Olmedo, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo (Serie Literatura; Col. Olmedo Clásico, 9), 2013.

GONZÁLEZ, Lola: «El motivo de la mujer vestida de hombre a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*. A propósito de *La serrana de la Vera*, de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Edición de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid, Universidad de Valladolid (Serie Literatura; Col. Olmedo Clásico, 4), 2010, vol. 2, pp. 545-552.

- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús: «Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 193-208.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier y ROSO DÍAZ, José: «Edad Media y Barroco: una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González», en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, VIII, 2005, pp. 85-101.
- GREEN, Otis H.: «Lope and Cervantes: *Peripeteia* and Resolution», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Edición de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid, Castalia, 1971, pp. 249-256.
- GRISMER, Raymond Leonard: *Bibliography of Lope de Vega. Books, Essays, Articles and Other Studies on the Life of Lope de Vega, His Works, and His Imitators*. Nueva York, Kraus Reprint, 1977.
- GUARINO, Augusto: «“La ingratitud vengada” de Lope de Vega. ¿Un modelo de comedia?», en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 3, 2007, pp. 1-34.
- GUIMONT, Anny y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», en *Anuario Lope de Vega*, Lérida, IV, 1998, pp. 139-164.
- HERRERO GARCÍA, Miguel: *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*. Madrid, Castalia (Col. Literatura y sociedad, 13), 1977.
- HIGASHI, Alejandro: «La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 1, 2005, pp. 31-66.
- JACAS KIRSCHNER, Teresa: *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Londres, Tamesis (Col. Tamesis; Serie A, Monografías, 171), 1998.
- JACAS KIRSCHNER, Teresa y CLAVERO CROPPER, Dolores: *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

LAMA, Víctor de: «Engañar con la verdad», *Arte nuevo*, v. 319», en *Revista de Filología Española*, XCI, 1, 2011, pp. 113-128.

LEY, Charles David: «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*. Dirección de Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez y Noël Salomon (†). Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Burdeos III, 1971, vol. II, pp. 579-585.

MARÍN, Diego: *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. México, Ediciones De Andrea (Col. *Studium*, 22), 1958.

MARÍN, Diego: *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia, Castalia (Col. *Estudios de Hispanófila*, 2), 1968.

MARTÍNEZ, José Florencio: *Biografía de Lope de Vega 1562-1635*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Edición de Enrique Sánchez Reyes. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV), 1949, 6 vols.

MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica; I. Tratados y monografías, 11), 1968.

NISA CÁCERES, Daniel y MORENO SOLDEVILA, Rosario: «La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático», en *Neophilologus*, LXXXVI, 4, 2002, pp. 537-555.

OLEZA SIMÓ, Joan: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II, La Comedia*. Coordinación de José Luis Canet Vallés.

Londres, Tamesis (Col. Támesis; Serie A, Monografías, CXXIII), 1986, pp. 251-308.

OLEZA SIMÓ, Joan: «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Edición de Ignacio Arellano Ayuso, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. Kassel, Reichenberger (Col. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 21), 1994, pp. 235-250.

PARKER, Jack Horace y FOX, Arthur Meredith: *Lope de Vega Studies 1937-1962. A critical survey and anotated bibliography*. Toronto, University of Toronto Press, 1964.

PENAS IBÁÑEZ, María Azucena: *El lenguaje dramático de Lope de Vega*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 16), 1996.

PÉREZ, Luis Celestino y SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico: *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Anejos de *Revista de Literatura*, 17), 1961.

PÉREZ Y PÉREZ, María Cruz: *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Cuadernos Bibliográficos, 29), 1973.

PRESOTTO, Marco: «El teatro de Lope, la bibliografía y la red», en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 71-85.

PROFETI, Maria Grazia: «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*. Edición de Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro (Col. Corral de Comedias, 7), 1997, pp. 11-39.

PROFETI, Maria Grazia (ed.): «Otro Lope no ha de haber». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*. Florencia, Alinea Editrice (Col. Secoli d'Oro, 13, 14, 15), 2000, 3 vols.

ROSO DÍAZ, José: *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 20), 2002.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel: «La obra dramática de Lope de Vega. Introducción», en *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico Manrique. Barcelona, Crítica, 1983, vol. III: «Siglos de Oro: Barroco», pp. 291-321.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel: «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», en *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición de Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1990, pp. 73-131.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel: *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, Sociedad General Española de Librería (Col. Temas, 9), 1976.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel: «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición de Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra (Col. Crítica y estudios literarios), 1990, pp. 355-383.

SIMÓN DÍAZ, José y PRADES, Juana de José: *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1955.

WEBER DE KURLAT, Frida: «El Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», en *Segismundo*, XII, 1976, pp. 111-131.

WEBER DE KURLAT, Frida: «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2, 1970, pp. 337-359.



## 2.4. Otros estudios, diccionarios y obras de consulta

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1790, tomo III.

CAÑAS MURILLO, Jesús: *Theatro Hespagnol. Prólogo del Colector*. Málaga, Universidad de Málaga (Col. Anejos de *Analecta Malacitana*, LXXXVII), 2013.

*Diario de los literatos de España*. Madrid, Imprenta Real, 1738, tomo IV.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín: *Diccionario Nacional ó Gran diccionario clásico de la lengua española*. Madrid/París, Establecimiento de Mellado, 1853, 2 vols.

*Ejercicios Literarios ó Examen, que harán algunos caballeros seminaristas de las facultades que se enseñan en este Real Seminario de Nobles, en Madrid, bajo la dirección de los PP.ª de la Compañía de Jesús*. Madrid, Joachin Ibarra, 1764.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza (Col. El libro universitario. Referencia. Filología y Lingüística, 2), 1999.

GASPAR Y ROIG (ed.): *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas, en el lenguaje común antiguo y moderno; las de ciencias, artes y oficios; las notables de historia biografía, mitología y geografía universal, y todas las particularidades de las provincias españolas y americanas*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Col. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1853-1855, 2 vols.

GASPAR Y ROIG (ed.): *Suplemento al tomo primero, en Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas, en el lenguaje común antiguo y moderno; las de ciencias, artes y oficios; las notables de historia biografía, mitología y geografía universal, y todas las particularidades de las provincias españolas y americanas*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig (Col. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig), 1853 [sic], tomo I.

HUTCHEON, Linda: *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5), 2007, 2 vols.

PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós (Col. Paidós Comunicación, 10), 1990.

PÉREZ SUÁREZ, Rigoberto: *Nociones básicas de estadística*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 3), 1979, 3 vols.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid, Joachin Ibarra, 1770, tomo I.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario Histórico de la Lengua Española*. Madrid, Imprenta Aguirre, 1960-1996, 4 tomos.

TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía/Imprenta de Don Benito Cano, 1786-1793, 4 vols.

TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura*. Traducción de Marcial Suárez. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Madrid, Akal (Col. Universitaria. Serie Letras, 15), 1982.

VARGAS SABADÍAS, Antonio: *Estadística descriptiva e inferencial*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Ciencia y técnica, 8), 1995.

VIVANCO ARANCIBIA, Manuel: *Muestreo estadístico. Diseño y aplicaciones*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (Col. Textos), 2005.



**APÉNDICE I**  
**AFIRMACIONES SOBRE LA ANAGNÓRISIS EN LA PRECEPTIVA**



#### NOTA PREVIA

En las siguientes páginas se incluyen los fragmentos que, por su relevancia, han permitido establecer unas bases de comparación acerca de la concepción de la anagnórisis y de otros aspectos relacionados con ella en un marco temporal situado entre el siglo IV a. C. y el XVIII, desde donde ya se empezaron a disgregar las ideas sobre el recurso como respuesta, en algunos casos, a los nuevos modelos literarios. Dado el difícil acceso a estos textos, se reproducen aquí para paliar esa situación.

Se ha decidido no transcribir las meras traducciones de la *Poética* del Estagirita que realizaron muchos de sus comentaristas, sino reproducir aquellas valoraciones que suponen aportaciones novedosas o, al menos, que suscitaron debate en cuanto a la definición del recurso, su tipología o su aplicación a la dramaturgia.

Todos los fragmentos están ordenados cronológicamente en relación con el año de la primera edición del texto y, además del autor y el título completo de la obra, se incluyen los capítulos en los que aparece la cita en cuestión.

Salvo los acortamientos fónicos del tipo *agnoscēs* –que se desarrollan (*id est, agnoscens*)– y la *s longa*, se respetan las graffías, la puntuación y la acentuación contenidas en las ediciones citadas.

Al final de cada fragmento se sitúan, entre paréntesis, los números que corresponden a la paginación o foliación de la referencia, según el caso. Pertenecen a las ediciones utilizadas en el trabajo, las cuales están citadas en la bibliografía.

## 1. ARISTÓTELES

### Siglo IV a. C.

#### Aristóteles

##### *Poética*

### 6. *Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos*

- ❖ «Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones» (p. 149).

### 10. *Fábulas simples y fábulas complejas*

- ❖ «De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas» (pp. 162-163).
- ❖ «Pero éstas [la agnición y la peripecia] deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímelmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas» (p. 163).

### 11. *Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético*

- ❖ «La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia [...]. Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no» (pp. 164-165).
- ❖ «Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones» (p. 165).
- ❖ «Ahora bien, puesto que la agnición es agnición de algunos, las hay sólo de uno con relación al otro, cuando se descubre quién es uno de los dos; pero otras veces es preciso que se reconozcan mutuamente» (p. 165).



- ❖ «Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético» (p. 166).

#### 16. *Varias especies de agnición*

- ❖ «Qué es la agnición, quedó dicho antes. En cuanto a las especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas [...]; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares» (p. 183).
- ❖ «Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas» (p. 184).
- ❖ «La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta» (p. 184).
- ❖ «La cuarta es la que procede de un silogismo» (p. 185).
- ❖ «Pero hay también una agnición basada en un paralogsimo de los espectadores» (p. 186).
- ❖ «La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles [...]. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo» (pp. 186-187).

#### 18. *Nudo y desenlace de la tragedia. Unidad de la acción. El coro*

- ❖ «Las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes [prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y esta se subdivide en párodo y estásimo]): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética [...]; la de carácter [...]; y la cuarta especie...» (p. 192).

#### 24. *Especies y partes de la epopeya*

- ❖ «Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos» (p. 218).

## 2. AUTORES ROMANOS

### Siglo I a. C.

#### Quinto Horacio Flaco

##### *Epístola a los Pisones o Arte poética*

- ❖ «No basta con que los poemas sean formalmente perfectos: deben ser encantadores y conducir el ánimo del oyente adonde quieran. Igual que los rostros humanos sonrían cuando ven reír, también así lloran cuando ven llorar. Si quieres que yo llore, primero has de sufrir tú en persona; entonces, tus infortunios, Télefo o Peleo, me conmoverán. Pero si interpretas mal tu papel, me dormiré o reiré. Las palabras tristes convienen a un rostro afligido, las llenas de amenazas a uno airado, las alegres a uno bromista, las serias a uno severo. Y es que la naturaleza, antes de nada, nos forma interiormente para cualquier circunstancia de la fortuna: ella nos alegra o nos impele a la ira; también ella nos abate por tierra y nos angustia con pesada tristeza; después, expresa los sentimientos del alma mediante su intérprete, la lengua. Si las palabras del actor no están en consonancia con su suerte, los romanos todos, caballeros y pueblo llano, reirán a carcajadas» (p. 147).

### Siglo IV d. C.

#### Diomedes

##### *Ars grammatica*

#### *Liber tertius*

##### *De poematibus*

##### *De specie poematos communis*

- ❖ «deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio» (p. 488).

## Siglo IV d. C.

Elio Donato y Evancio

*De Comoedia et Tragoedia*

*Evancio: De fabula (siglo IV d. C.)*

### IV

- ❖ «5 comoedia per quattuor partes diuiditur: prologum, protasin, epitesin, catastrophem. est prologus uelut praefatio quaedam fabulae, in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum uel ex poetae uel ex ipsius fabulae uel actoris commodo loqui; protasis primus actus initiumque et dramatis; epitasis incrementum processusque turbarum ac totius, ut ita dixerim, nodus erroris; catastrophe conuersio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum» (p. 22).

*Elio Donato: De comoedia o Excerpta de Comoedia (siglo IV d. C.)*

### VII

- ❖ «1 Comoedia autem diuiditur in quattuor partes: prologum, πρότασιν, ἐπίτασιν, καταστροφήν» (p. 27).
- ❖ «2 prologus est prima dictio, a Graecis dicta πρώτος λόγος uel antecedens ueram fabulae compositionem elocutio» (p. 27).
- ❖ «4 πρότασις est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi exspectationem tenendam; ἐπίτασις inuolutio argumenti, cuius elegancia conectitur; καταστροφή explicatio fabulae, per quam euentus eius approbatur» (pp. 27-28).

## 3. SIGLO XVI

1502

Jodoco Badio Ascensio

*In Terentium Prenotamenta (1502)*

*Capítulo XVI. Partes de la comedia: en primer lugar, las tres que no son principales*

- ❖ «Según Donato las partes de la comedia son cuatro: prólogo, prótesis, epítasis y catástrofe; las tres últimas tienen que ver con la trama principal mientras que el prólogo hace las veces de preámbulo» (p. 1062).

**Capítulo XVIII. Las tres partes principales de la comedia**

- ❖ «La *catástrofe* o tercera parte es la *reconducción de toda la trama que lleva a un final feliz una vez que se han descubierto todos los enredos*. Como he tratado antes, en las comedias casi todos los personajes se ven burlados o engañados por lo menos una vez; luego, al final, todos aparecen contentos y regresan a su armonía y amistad mutua como nos tocará ver al final de cada una de las comedias» (p. 1065).

1517

**Bartolomé de Torres Naharro**

**«Prohemio» de su obra *Propalladia***

- ❖ «y según Acrón, poeta, ay seis géneros de comedias, *scilicet, stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y cuatro partes, *scilicet, prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*» (pp. 968-969).

1547-1548

**Giovan Giorgio Trissino**

**Dedicatoria «Al clementissimo et invitissimo**

**Imperatore V Carlo Massimo» de su obra *L'Italia liberata dai Goti***

- ❖ «Nè solamente nel costituire la favola di una azione sola, e grande, e che abbia principio, mezo, e fine, mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per Maestro, sì come tolsi Omero per Duce, e per Idea; ma ancora, secondo i suoi precetti, vi ho inserite in molti luoghi azioni formidabili, e misericordiose, e v'ho posto recognizioni, rivoluzioni, e passioni, che sono le parti necessarie de le favole; e con ogni diligenza mi sono affaticato servare il costume conveniente a la natura de le persone introdotte in questo Poema; e la prudenza, e l'artificio de i sermoni, overo discorsi, che vi si fanno, e la maestà, e moralità de le sentenze, che vi sono, e molte altre cose utili, e dilettevoli» (pp. XXXVIII-XXXIX).

Francesco Robortello

*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber à nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi*

- ❖ «quotiescunque enim aut sententiam, & opinionem, aut cognitionem mutamus; motio quaedam sit; nam nulla mutatio sine motione» (p. 108).
- ❖ «est autem agnitio mutatio facta ex ignoratione in cognitionem nam qui agnoscit aliquid per agnitionem, acquirit cognitionem eius, quod ignorabat» (p. 108).
- ❖ «Atque hic etiam est modus agnitionis, quo utuntur poetae tragici, comici quoque, declarat vero apertissime, qualis sit, Philoponus verba Aristotelis exponens his verbis» (p. 109).
- ❖ «docte adnotat Philoponus inter cognitionem, & ignorationem non intercedere oblivionem; nam si intercederet, iam non esset appellanda agnitio, sed reminiscentia» (p. 109).
- ❖ «nam haec nostra, de qua loquimur, agnitio poetica, paulatim sit; illa statim; quoniam a latentibus signis deducunt suam agnitionem poetae, quae non statim percipiuntur sensu; post longum igitur tempus interiectum in colloquendo sit» (p. 109).
- ❖ «plane enim poetis tali fuit opus artificio, ut magis augetur admiratio. Id est *θανμασόν*, illud, de quo superius locuti fuimus, ad oblectandos animos spectatorum; Altera vero agnitio, nulla sit interposita mora, ubi primum faciem aliquam aliquis est intuitus» (p. 109).
- ❖ «Tertia agnitionis species declaratur ab Aristotele, quae sit per memoriam. Vertit Paccius, per reminiscentiam. Ac sane miror virum alioqui doctiss. ignorasse, quid esset discrepantiae inter memoriam, & reminiscentiam, praesertim apud Aristotelem. [...] Memoriam ait esse Aristoteles, rei absentis quidem maxime proprie. presentis quoque, non tamen rei, sed imaginis rei ipsius. Reminiscentiam vero, esse reparationem lapsae memoriae ex quibusdam vestigiis, quae adhuc reliqua erant in cogitatione. & ideo dictum est ante a nobis hanc fieri semper, intercedente oblivion» (p. 188).
- ❖ «Sexta agnitionis species est, quae enascitur ex rebus ipsis paulatim deducta secundum verisimile, aut necessarium; cum magna admiratione, & stupore animi illius qui agnoscit; tum etiam aliorum omnium, qui audiunt» (p. 193).

1549

**Bernardo Segni**

*Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*

*Glosa al Capitolo XIII. Della Recognitione*

- ❖ «Parla qui di nuovo il Filosofo della Ricognitione, della quale havendone parlato nel discorso della Favola; pare perciò cosa disconvenevole, ch'ei ne tratti un'altra volta. Et tal' dubbio è tocco dottamente dal Rubertello, & sciolto da lui per ben' fatto. Conciosia che quivi e' la diffinisce come parte della Favola; & qui ne tratti esattamente, dove e' ragiona de' costumi della Tragedia» (p. 317).

1550

**Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi**

*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes.*

*Madii vero in eundem librum propriae annotationes.*

*Eiusdem de ridiculis et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*

*Explanatio a la Particula LXII*

- ❖ «igitur & in agnitione duo requiruntur termini, agnoscens, & agnitum. quamobrem agnitiones erunt, aut cum altera persona tantum agnita sit, aut cum utraeque; indigent agnitione mutua» (p. 145).

*Annotationes a la Particula LXXXIII*

- ❖ «Paccius ita vertit: TERTIVM PER REMINISCENTIAM FIT. rectius sic: TERTIA AVTEM, QVAE PER MEMORIAM. nam ex Aristotele in libro de Memoria & Reminiscentia conspici potest quantum inter se differant memoria, & reminiscentia» (p. 180).

*Annotationes a la Particula LXXXV*

- ❖ «Codices multi manuscripti loco vocis σύνθετος, habent vocem σύνθετη: vulgata tamen scriptura rector est. Agit autem hic de agnitionibus, quarum cum quatuor species enumerarit, alium addit modum, non omnino distinctum: quoniam ex syllogismo, sed peccante conficitur» (p. 183).

1554

**Giovan Battista Giraldi Cinthio**

*Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie,  
e di altre maniere di poesie*

- ❖ «La quale, di sua natura, è piú grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza.  
Et in questa spetie di tragedie ha specialmente luoco la cognitione, od agnitione che la vogliam noi dire, delle persone; per la qual agnitione sono tolti da' pericoli, et dalla morte coloro da' quali veniva l'horrore et la compassione. Et tra tutte le agnitioni che ci insegna Aristotile (che non mi pare pertinente parlare hora di tutte) quella è lodevole sovra le altre per la quale, nel maneggio della favola, come da sé, nasce la mutation della fortuna da misera a felice, o da questa alla contraria, come al suo luoco diremo. Ma non è tanto questa nobil spetie di agnitione propria alle tragedie di fin lieto, che non sia anco convenevolissima a quella di fin doloroso, producendo contrario effetto alla prima; cioè facendo divenire i felici miseri et gli amici nemici» (p. 235).
- ❖ «Ma prima che piú oltre proceda, mi voglio espedire di due cose alla favola necessarie, l'una delle quali è detta peripetia da Aristotile, l'altra è l'agnitione» (pp. 264-265).
- ❖ «Non è però l'agnitione et la peripetia (pigliandola un poco più largamente) cosí della tragedia, che ambedue non siano anco della comedia. Ma ciò avviene diversamente, perché la cognitione et la peripetia nella comedia non è mai all'horrore et alla compassione; ma sempre menano elle le persone turbate alla letitia et alla tranquillità, senza mutatione di fortuna (quanto alla felicità o infelicità dello stato) migliore in peggiore, o da questa alla contraria; però che le persone se ne rimangono sempre nello stato popolare, ma ove prima erano turbate et meste, restano tranquille et liete. Che il proprio è della comedia condurre l'attione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che si fa con la peripetia et con la cognitione a lei convenevole» (p. 269).

1554

**Giovan Battista Pigna**

*I romanzi divisi in tre libri. Ne quali della Poesia;  
& della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*

*Libro primo*

- ❖ «Composto è quello che è ò con agnitione, ò con peripetia, ò con l'una & l'altra. Agnitione è trappassamento dal non saper prima una cosa al saperla dopo. Sei sono le agnitioni: per segni, per giunte, per memoria, per sillogismo, per paralogismo, per attione» (p. 27).
- ❖ «Per giunte; ogni volta ch'io qualche cosa ritrovi con quello faccia venire in luce, che con cosa alcuna ò nelle persone, ò nella materia comprese far non potessi: come per via d'una lettera ò d'una cosa simile» (p. 27).
- ❖ «Per attione; qualhora dall'istesso maneggio che si conduce, ne forge alla sproveduta una conoscenza [...]. & è questa l'ultima, & la migliore di tutte» (p. 28).

1558

**Antonio Lulio**

*De oratione libri septem. Quibus non modo Hermogenes ipse totus, verumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*

*Liber septimus*

*Capitulus 5. De Poetica Decoro*

- ❖ «Fabulae autem virtus maxima in peripetia consistit» (p. 521).
- ❖ «Ergo locus alter in fabula sit Agnitio: cum scilicet ex indiciis quibusdam aut ratiocinationibus, ex ignoratione in cognitionem alicuius deducimur: unde ex odio in amicitiam, ex felicitate in miseriam vel contra incidatur. debetque semper actio haec misericordiam aut metum praeparare: alioqui frigeat commentum» (p. 522).
- ❖ «Perturbatio sequitur, tertia virtus fabulae» (p. 522).
- ❖ «Agnitione plurimum constat comoedia: quo argumento ambitiosius aliquanto Plautus usus est, quam oporteret» (p. 522).



1559

**Antonio Sebastiani Minturno**

*De poeta libri sex*

*Liber secundus*

- ❖ «Agnitio vero, ut vel nomine ipso liquere potest, sive benevolentiam, sive odium attingat, in iis est, quorum sane res agitur, agnoscendis. Agnoscimus enim, qui cum perspecti nobis essent, aut quorum cum aliquid notum atque exploratum habeamus, et si illos nunque novimus, qui sint nunc illi ipsi, ignoramus. Agnoscuntur praeterea cum multa, tum ea, quae quis aut fecerit, aut tulerit. Verum quae potissimum a fabula ducitur, et longe pulcherrima est, agnitio sit, cum inopinatus ille, quem diximus, mirabilisque; eventus consequitur, ut in Oedipode Sophocleo, et in Andria Terentiana» (p. 127).
- ❖ «Itaque ut artificiosae agnitiones iis, que arte carent praeferuntur, sic illae pulcherrimae omnium sunt, que ex ipsa vi rerum ductae admirationem veri similitudine pariunt» (p. 128).

*Liber tertius*

- ❖ «Agnitionem vero vel personarum, vel rerum esse, tum illarum, quae in fabula sunt» (p. 187).

*Liber quartus*

- ❖ «Age vero Heautontimorumenos nonne, et agnitione, et errore inopinato coniuncta est? Chremes Antiphilam a matre anulo agnitam cum filiam suam esse comperisset, quam esse amicam Cliniae Bacchidem credebat, cum eo scorto, quod ne quaque opinabatur, consuetudinem esse Clitiphoni filio intellexit, ut dum in alieno negotio se perspicacem, accuratumque; monitorem praestaret, in re sua mirifice hallucinaretur» (p. 284).

1560

Piero Vettori

*Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum.*

*Positis ante singulas declarationes graecis vocibus auctoris.*

*Iisdemque ad verbum latine expressis*

- ❖ «Peripetiae autem et agnitiones, in fabula coagmentatione ve rerum continentur» (p. 69).
- ❖ «pulcherrimam agnitionem esse illam, cum simul peripetiae nascuntur. quasi hoc modo, quo significavi, in omni agnitione necessario gignatur ingens illa mutatio fortunarum alicuius» (p. 107).
- ❖ «Usu autem aliquando venit, ut agnitionem nulla consequatur huius generis rerum immutatio, sed huiusmodi agnitio non tantopere laudatur, quia non gignit tantam in animis eorum qui audiunt, admirationem» (p. 108).
- ❖ «Omnium igitur agnitionum, quae traditae sunt, optimam esse dicit illam, quae proficiscitur ex ipsis rebus, id est ex coagmentatione fabulae, quia a principio res illae ita constitutae sunt, ut necessario vel verisimiliter hoc fieri debuerit: ita enim reiicit illas, quae in re ipsa a poeta concinnantur» (p. 163).

1561

Giulio Cesare Scaligero

*Poetices libri septem: I, Historicus. II, Hyle. III, Idea. IIII, Parasceve.*

*V, Criticus. VI, Hypercriticus. VII, Epinomis*

*Liber tertius. Qui et idea. Rerum divisio*

*Caput XCVII. Tragoedia, comoedia, mimus*

- ❖ «At ea Tragoedia quae spectatore explere ac saturum dimittere potest, unum aut plures eventus habeat. περιπετείαις vocat Aristoteles. eae positae sunt in fortuna aut hominum con filiis. Ita saepe ignotae personae vel loca agnoscuntur fortuito, aut signis, aut ominibus, ut fatale crustum Virgilii, aut oraculis» (p. 146).

1563

**Antonio Sebastiani Minturno**

*L'arte poetica, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni ed ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Orazio ed altri autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' poeti*

*Libro primo*

- ❖ «E per lo riconoscimento intendo, come la voce stessa ne 'nsegna, la riconoscenza di quelle persone, i cui fatti si trattano, o che a benivolenza, o che ad odio si dirizzi. Riconosconsi coloro, i quali sono stati altre volte conosciuti da noi, o pur de quali alcuna cosa ci è nota, ancorchè mai veduti non gli abbiamo; ma, chi sien quelli, al presente non conosciamo. Riconosconsi ancora molte cose, e specialmente quelle, che alcuno abbia fatte, o patite. E quella riconoscenza è più mirabile, alla quale segue il meraviglioso, e molto dal penzier nostro lontano, avvenimento» (p. 43).
- ❖ «Fassi il riconoscimento tal volta senza vicendevole riconoscenza [...]. Tal volta con vicenda» (p. 43).
- ❖ «Artificiose riconoscenze sono quelle, che dalla Favola stessa vengono, massimamente, dove con l'inopinato avvenimento si congiungano» (p. 43).
- ❖ «degli artificiosi quelli sono i più lodati, che nati dalla stessa Favola con la somiglianza del vero generano più di meraviglia» (p. 44).

1570

**Lodovico Castelvetro**

*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*

*Terza parte principale*

*Spositione a la Particella 10*

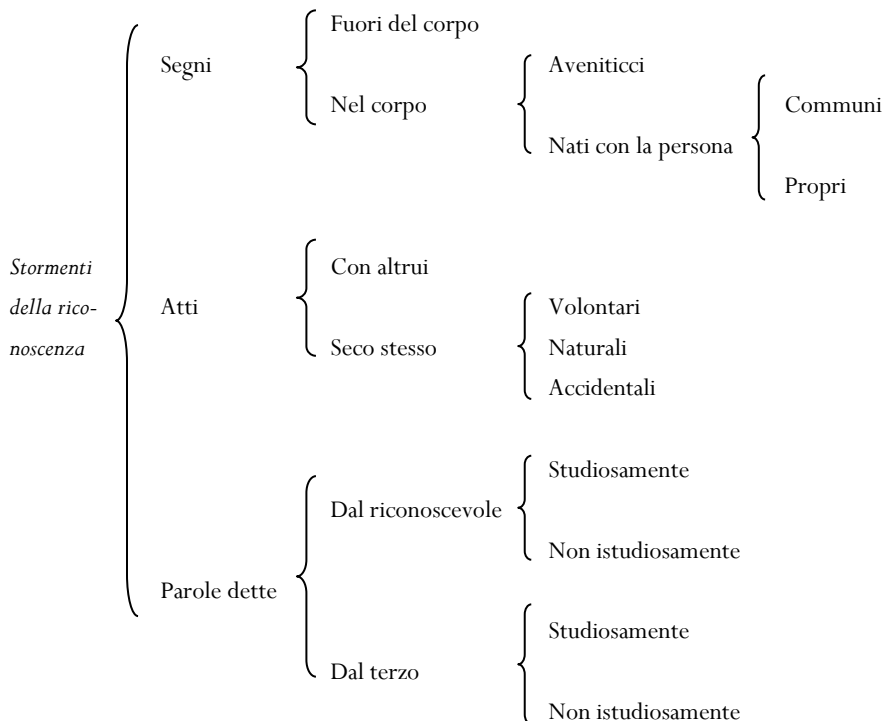
- ❖ «Per intendere quello che qui dice Aristotele della riconoscenza e tutta questa materia, è da sapere che ci sono cinque maniere di riconoscenza» (pp. 323-324).

- ❖ «La prima maniera contiene la riconoscenza delle persone, quando il fatto si conosce e le persone operatrici s'ignorano, o vero la riconoscenza del fatto, quando le persone si conoscono, ma il fatto si ignora» (p. 324).
- ❖ «La seconda maniera contiene la riconoscenza delle persone sconosciute avvenuta dopo l'orribilità del caso commessa, o vero la riconoscenza delle persone, pure sconosciute, prima che l'orribilità del caso, che era per commettersi, si commetta. Se la riconoscenza delle persone sconosciute si fa dopo l'orribilità del caso commesso, la tragedia finisce in tristizia [...]. Ma se la riconoscenza delle persone sconosciute si fa prima che si commetta l'orribilità del caso, la tragedia avrà il termine lieto» (p. 324).
- ❖ «La terza maniera contiene la riconoscenza, avvenuta dopo l'orribilità commessa, delle persone, essendo amendune parimente sconosciute, o dell'una persona, essendo l'una persona solamente sconosciuta. Se la riconoscenza dell'una e dell'altra persona ugualmente sconosciuta si fa dopo l'orribilità commessa, non nasce odio dell'una persona verso l'altra, scusando l'una l'altra per l'ignoranza commune [...]. Ma se la riconoscenza, dopo l'orribilità commessa, si fa della persona che era solamente sconosciuta, nasce odio nella persona riconoscente verso la riconosciuta» (p. 325).
- ❖ «La quarta maniera contiene la riconoscenza principale delle persone sconosciute e la riconoscenza accessoria. Io chiamo riconoscenza principale delle persone sconosciute quella la quale opera la mutazione dello stato felice in misero [...] e opera la mutazione dello stato misero in felice [...]. E chiamo riconoscenza accessoria di persone sconosciute quella che non opera mutazione di stato, ma presta aiuto a pervenire alla mutazione e è cosa accessoriamente dirizzata a quella» (p. 325).
- ❖ «La quinta maniera contiene le riconoscenze le quali paiono essere nelle cose che non hanno intelletto, o ancora non hanno senso, quando, operando a caso, operano non altramente che opererebbono se avessero ragione e intelletto, e per conseguente avessero riconoscenza» (p. 325).
- ❖ «e non fa parola dell'ignoranza [...]; della quale noi al presente facciamo due maniere, l'una delle quali chiamiano ignoranza del fatto, e l'altra ignoranza delle persone» (p. 326).
- ❖ «La ignoranza del fatto si divide in due altre maniere, secondo che due sono persone ignoranti, all'una delle quali il fatto appartiene, e all'altra non appartiene» (p. 326).

- ❖ «La ignoranza delle persone ha parte nella favola, e reca alcuna volta consolatione all'ignorante e alcuna volta dolore» (p. 326).
- ❖ «Ora è da sapere, sì come abbiamo detto, che Aristotele non fa parola né della ignoranza delle persone, né della ignoranza del fatto, né parla di tutte riconoscenze delle quali abbiamo parlato noi, ma parla solamente di tre maniere di riconoscenza, cioè della riconoscenza principale delle persone sconosciute, della riconoscenza, che pare essere nelle cose senza intelletto e senza senso, e della riconoscenza del fatto; e di queste parla in guisa che il suo parlare non è agevole ad essere inteso da ognuno» (p. 327).

**Spositione a la Particella 17**

- ❖ «E è da sapere che egli non parla in questa giunta degli stamenti per mezzo de' quali si riconosce il fatto, o la cosa senza intelletto fa la riconoscenza, ma si parla solamente degli stamenti per mezzo de' quali si riconosce la persona, e per conseguente questa giunta non pertiene a tutte le maniere della riconoscenza, ma ad una sola, che è la personale» (p. 451).
- ❖ «Io veggio che si potrebbe fare una divisione di questi stamenti più diligente, e peravventura più compiuta; ma per non iscostarsi dalla mente d'Aristotele, non ci siamo faticati di farla altramente. La quale, accioché più chiaramente si comprenda, mostrerò come in figura:



Il valore di tutti e tre questi stamenti, segni, atti e parole, si considera nell'essere essi più o meno dimostrativi; perciocché alcuni alcuna volta sono solamente indivativi, e alcuni sono alcuna volta non pure indicativi, ma dimostrativi ancora» (p. 453).

1575

**Alessandro Piccolomini**

*Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele.*

*Con la traduttione del medesimo libro in lingua volgare*

*Annotationi nella Particella Sessagesima*

- ❖ «la onde accioche più verisimilmente possa far tal'effetto cotal notitia, importa assai, che quella ignorantia sia lungamente durata, in modo che dopo lungo tempo succeda il riconoscimento. Et se ben può accadere, che si riconosca cosa, che mai non si sia conosciuta, et per conseguente paia, che quello acquisto di notitie non si possa veramente domandare riconoscimento, ma più tosto primo conoscimento; importando la parola ('riconoscimento') replicata a cognitione di cosa altra volta conosciuta; com'accaderebbe (per essemplio) quando un padre venisse in notitia, ch'il tal fusse suo figlio, non havendo mai prima conosciuto, come che creduto avesse, che fusse morto in false, ò nello stesso ventre della madre, morto con essa insieme; ò in altri conoscimenti simili» (pp. 168-169).
- ❖ «Dicendo Aristotele esse bellissimo quei riconoscimenti, coi quali si truova insieme peripetia; fà consequentia da questo il Maggio, ch'il riconoscimento possa alle volte trovarsi nella favola senza la peripetia. Il che essere impossibile afferma il Robortello. Et benche si possa forse sostenere l'opinione del Robortello; tuttavia non si dee valida giudicar la ragione, ch'egli assegna in salvar' il detto d'Aristotele: dicendo intender' Aristotele di quella peripetia, che tien'in se mutatione di felicità in infelicità. com' à questo si vede, ch'egli ne prende subito essemplio dalla tragedia d'Edipo. Et da così fatta peripetia intende il Robortello, ch'il riconoscimento separsi possa; ma non già dalla peripetia nel suo proprio significato pressa. Questa spositione per salvar' in uno stesso tempo le parole d'Aristotele, et la verità della cosa secondo lui, cioè che il riconoscimento non possa trovarsi senza qualche peripetia; à me par molto dura, et troppo violenta» (p. 170).

*Annotationi nella Particella ottuagesimasesta*

- ❖ «Non mi son mai per assai tempo saputo ben risolvere, se questo modo di riconoscimento, ch' Aristotele loda, come più perfetto di tutti gli altri, et lo chiama, del verisimile; sia da porre in numero con le altre spetie di riconoscimenti; come lo pongon quasi tutti gli Spositori, et spetialmente il Robortello lo chiama sesta spetie. Ma finalmente mi son risoluto à credere, che questa non si possa dire, nè quinta, nè sesta, nè d'alcuna numeral denomination con le altre; ma che più tosto sia un modo perfettissimo d'usar tutte le altre spetie; potendosi ciascheduna d'esse usare, et meglio, et peggio, secondo che più, ò meno si farà apparire, che naschino da connettimento delle cose, ò necessariamente, ò verisimilmente; in che consiste la perfettion del modo dei riconoscimenti» (pp. 239-240).

1587

**Giason Denores**

*Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle repubbliche*

- ❖ «Pertanto quelle favole, con le quali è ritesciuta la revolution di fortuna con la peripetia, & con l'agnitione, sono riputate piu maravigliose di tutte le altre, che hanno solamente la revolution di fortuna, & per cio è stimata da Aristotele perfettissima la favola di Edippo tiranno» (fols. 19v-20r).
- ❖ «ma la peripetia, & l'agnitione non sono loro parti sostantiali, potendo essere, & non essere, ma certi loro ornamenti, che le rendono piu illustri, & maravigliose» (fols. 20v-21r).

1587

**Torquato Tasso**

*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*

*Discorsi dell'arte poetica*

*Discorso secondo*

- ❖ «Riconoscimento è, come suona il suo nome stesso, un trapasso dall'ignoranza alla conoscenza; o sia semplice [...], o reciproco [...]; il qual trapasso di loro felicità od'infelicità sia cagione» (p. 37).

1588

**Giason Denores**

*Poetica, nella qual per via di definizione, et divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, et della comedia*

**Parte prima****Capitolo III. Della favola tragica, et delle sue proprietà**

- ❖ «ma che la faccia intrecciata, & interferita con ambedue [peripetia et agnitione]. Impero che essendo tale induce piu facilmente lo spavento, & la misericordia, che sono i propii affetti della tragedia, & questa mescolanza, & intrecciamento della tramutation di fortuna con peripetia, & con agnitione è di misteri, che il buon poeta la faccia risular dalla constitution della favola, di maniera che; ò perche è necessaria, ò perche è verissimile, succeda dalle cose antecedenti» (fol. 15r).
- ❖ «Et l'Agnitione è tramutation d'intelligenza, dal non saper alcuna cosa al venir in notitia della medesima» (fols. 15r-15v).
- ❖ «Hor delle ricognitioni sono cinque maniere, l'una è per segni, de' quali alcuni sono nati nel corpo, come sono nevi, colori di vino, di oglio, & altri simili, che portiamo dal nostro nascimento [...]. Sono & alcuni altri tuttavia nel corpo, ma sono accidentali, come sono cicatrici, ferite, & altre per cose fortuite [...]. Sono & alcuni altri segni fuori del corpo, come sono anella, scarpe, colane, guanti, & altri tai vestimenti» (fol. 15v).
- ❖ «La seconda guisa delle recognitioni è quella, che è finta ingenuamente dal poeta con segni artificiosi» (fol. 15v).
- ❖ «La terza specie di ricognitione risulta per ramemoratione, quando avvertiti udendo; ò vedendo veniamo a racordarsi d'altrui, & ritornarlo alla memoria» (fols. 15v-16r).
- ❖ «La quarta specie di ricognitione è per Sillogismo, & per induttione; ò per qualunque altra forma di argomentatione, che puo esser ridotta in sillogismo» (fol. 16r).
- ❖ «La quinta maniera di ricognitione si fa per paralogismo, cioe per sillogismo vitioso, il quale non partorisce vera, ma dubiosa, & tal fa agnitione, & se partorisce agnitione vera, la partorisce per accidente, & non per la conclusione del sillogismo» (fol. 16v).



- ❖ «Tra tutte queste maniere di agnitioni prestantissima è quella, che nasce dalla constitution della favola, cioè dalle cose dependenti l'una dall'altra verissimilmente per una certa successione» (fols. 17r-17v).

*Parte seconda*

*Capitolo II. Della favola heroica, et delle sue proprietà*

- ❖ «Hor tra tutte queste maniere di ricognitioni prestantissima è quella, che è fatta ingenuamente dal Poeta con segni artificiosi, & che nasce dalla constitution della favola, & dalle cose dependenti l'una dall'altra verissimilmente per una certa successione» (fols. 69r-69v).

*Parte terza*

*Capitolo II. Della favola comica, et delle sue proprietà*

- ❖ «Hor fra tutte queste maniere di Agnitioni prestantissima è quella, che è ingeniosamente ritrovata da, segni artificiosi, imaginati dal Poeta, & nasce dalla constitution della favola» (fol. 128v).

1596

**Alonso López Pinciano**

*Philosophía antigua poética*

*Epístola quinta. De la fábula*

- ❖ «Agnición o reconocimiento se dice una noticia subita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra» (p. 181).
- ❖ «Vamos a las agniciones y reconocimientos, en los cuales hay también [previamente había tratado la peripecia] passo de infeliz a feliz, y déste a aquél» (p. 182).
- ❖ «El Philósopho, en sus *Poéticos*, dice hay quatro especies de reconocimientos o noticias súbitas. La una, menos artificiosa y más acostumbrada entre poetas (por ser más fácil), se hace y ejercita con señales [...]. La segunda especie es también poco artificiosa y que es hecha del poeta, porque éste (dice) inventa, para que el reconocimiento se haga, palabras que no son nacidas de la fábula misma, sino desviadas y desasidas della. La tercera es por la memoria hecha. Y la quarta, por silogismo o discurso» (p. 183).

- ❖ «Mas, si no os da pesadumbre, quiero yo deciros una imaginación que me ha sobrevenido para poner en más método, a mi parecer, esta doctrina del Filósofo, la cual quedará más clara con sus ejemplos» (pp. 183-184).
- ❖ «La noticia y reconocimiento, o se adquieren por medio del discurso del entendimiento, o por medio de la memoria, o de la voluntad» (p. 184).
- ❖ «Y la que por medio del discurso, es de dos maneras: o por medio del verdadero o del falso, de los oyentes o del teatro, que, como dice Aristóteles, todo es uno; digo, pues, que el reconocimiento que se adquiere mediante el verdadero discurso es cuando de una razon por otra se viene súbitamente en la noticia de la persona no conocida [...]. Y la agnición [a propósito del *Falso mensajero de Ulises*], por discurso falso y engañoso» (pp. 184-185).
- ❖ «Por medio de la memoria —dijo Ugo— se hace el reconocimiento en otras dos maneras: porque, o la memoria procede de la vista [...], o la memoria procede del oído» (p. 186).
- ❖ «Y por medio de la voluntad en dos maneras también: o que la persona que ha de ser reconocida, quiere serlo expresamente [...]. Y a éste dice Aristóteles «modo de reconocimiento fingido del poeta», porque el poeta finge que la persona que ha de ser reconocida dice fingidamente palabras por donde lo sea, sin que se entienda haber tal pretendido» (p. 186).
- ❖ «¿Por qué vos, señor Ugo, no habéis dicho cuál forma de reconocimiento es mejor y cuál menos artificiosa para que sepamos cuál se debe seguir?

Ugo respondió:

—Cuál se deba seguir no lo sé yo, porque la consecuencia de las cosas trae muchas veces más a cuento la menos artificiosa; mas diré cuál tiene más arte y es más agradable, y esto sin mudar una cosa de lo que el Philó sopho enseña. Digo que el reconocimiento que toca a la última potencia, que es la voluntad, es menos artificioso y aun deleitoso; y el que toca al de la memoria es más deleitoso que ninguno otro; y que el que toca al discurso y entendimiento es más artificioso [...].

—No mal; y me parece bien, porque se acabe esta materia de los reconocimientos, con que digáis que los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo» (pp. 187-188).

#### 4. SIGLO XVII

1602

Luis Alfonso de Carvallo

*Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los métodos y estilos que en sus obras debe seguir el poeta. El decoro y adorno de figuras que deben tener, y todo lo más a poesía tocante, significado por el Cisne, insignia preclara de los poetas*

*Diálogo tercero. De la disposición y forma de la poesía con que alcanza el segundo fin, que es aprovechar*

*Parágrafo 4. De las tres partes principales de la comedia, que son prótesis, epítasis y catástrofe, y de la loa o introito*

- ❖ «lo que común y generalmente debe tener la comedia, que son tres partes principales en que se divide, las cuales se llaman en griego prótasis, epítasis y catástrofe, que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, existencia y decadencia» (pp. 260-261).
- ❖ «Es la tercera parte, catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles. Irá sucediendo todo en cosas de gusto y contento y en agradables fines, los cuales tanto más lo serán cuanto en los principios hayan sido dudosos y revueltos, como el sol que después de la tempestad parece más claro; a esto llaman soltura de la fábula» (p. 261).

1609

Lope Félix de Vega Carpio

*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

- ❖ «Engañe siempre el gusto, y donde vea que se deja entender alguna cosa, dé muy lejos de aquello que promete» (p. 328).

1611

Daniel Heinsio

*De tragoediae constitutione liber. In quo inter caetera,  
tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*

*Caput VI. Partis primae divisio. Fabula duplex, ut et actiones. Quae sit Simplex, quae Implexa. Et utraque. Eius partes Peripetia et Agnitio. Exemplarum. Quomodo differant, et coniungantur*

- ❖ «Sine Agnitione enim fieri Peripetia potest: sine Peripetia autem fieri non potest Agnitio» (p. 72).

*Caput VII. Agnitionum species. Quae Agnitiones ad tragoediam non spectant: et quae locum habeant in ea. Quae Simplex, quae Duplex. Modi Agnitionis quinque. Modus praecipuus, quo Sophocles Seneca et Euripides sunt usi*

- ❖ «Ac primum, alia ad tragoediam spectat Agnitio: alia non spectat» (pp. 75-76).
- ❖ «Sequitur sextus, teste Aristotele, omnium princeps. Is est, cum sine ullis que extrinsecus petuntur signis, e re ipsa, & ex ipso sensim argumento nascitur Agnitio» (p. 84).

1617

Francisco Cascales

*Tablas poéticas*

*Parte primera. Las cinco tablas de la poesía in genere*

*Tabla primera. Definición de la Poética*

- ❖ «Agniciones llama el Latino los Reconocimientos, y Peripecias el Griego las Mutaciones. Es Reconocimiento el que se viene a tener de alguna persona inopinadamente» (pp. 119-120).

*Tabla segunda. De la fábula*

- ❖ «¿qué cosa deleita, mueve y maravilla más que los reconocimientos y casos inopinados, partes de la Fábula?» (p. 132).

**Parte segunda. Las cinco tablas de la poesía in specie**

**Tabla octava. De la tragedia**

- ❖ «la Fábula era *simple* y *compuesta*, *pathética* y *morata*; *simple* la que no tiene reconocimientos, ni casos inopinados; *compuesta* la que los tiene; *pathética* en la que más se señalan las pasiones del ánimo; *morata* en las que se descubren más las costumbres» (p. 347).

**Tabla novena. De la comedia**

- ❖ «*Simple* es la Cómica Fábula, que no tiene reconocimientos, ni casos inopinados, ni mutaciones de fortuna; y *compuesta* la que los tiene» (p. 389).

1622

**Francisco de Barreda**

*El mejor príncipe Traiano Augusto. Su Filosofía Política, Moral,  
y Económica; deducida y traducida del Panegyrico de Plinio,  
ilustrado con márgenes y discursos*

**Discursos sobre el Panegyrico**

*Discurso IX. Inectiva à las Comedias que prohibio Trajano, y Apología por las nuestras*

- ❖ «Y porque se vea que no obedecer a Aristoteles, no es olvido de sus preceptos, mírense obediencias suyas en las Peripecias, en las agniciones, y perturbaciones, y en todos los afectos que el enseña» (fols. 127v-128r).

1633

**Jusepe Antonio González de Salas**

*Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular  
de Poética de Aristóteles Stagirita*

**Sección II. De la fábula**

- ❖ «Pero, a mi ver, es sobrada observación ésta de Aristóteles, pues no parece posible que llegue a haber nuevo conocimiento sin que necesariamente se siga también alguna mudanza. Pero mudanzas sí pueden suceder sin que intervenga algún nuevo conocimiento» (p. 603).
- ❖ «En todas las *Poéticas* de Aristóteles, así escritas de mano como impresas, se rompe aquí el hilo de los conocimientos; cuyo fragmento, de este lugar desasido, se halla después de la parte esencial segunda de la tragedia, que

es la *exornación moral* o *costumbres*. Los intérpretes de Aristóteles, creo yo, conocieron esta inconveniencia, pero ninguno se atrevió a ponerla remedio, hasta que Daniel Heinsio juntó los dos pedazos divididos y mejoró el orden de este escrito conocidamente. En este postrero trata el Filósofo de las *especies* o diferencias de los *conocimientos*, y señala cinco. La primera es por algunas señales impresas de la misma Naturaleza en los cuerpos humanos [...]. La segunda es por señal adquirida de algún suceso [...]. La tercera especie es por la memoria, como cuando, viendo o oyendo alguno alguna cosa, se le renuevan memorias que le obligan a hacer demostraciones, por donde viene a ser conocido [...]. La cuarta especie que pone es por silogismo o racionación, que se induce de alguna señal de la persona, o de las costumbres, o a ese modo de alguna otra apariencia [...]. Finalmente, la quinta especie de conocimientos es por engaño o paralogismo, que viene a ser falsa racionación» (pp. 603-604).

- ❖ «Luego, prefiere el Maestro a todos el que juzga por conocimiento mejor, y éste quiere la mayor parte de sus intérpretes que sea sexta especie suya. Y parece no sin fundamento, pues su forma se percibe diversa de todas las referidas. Ésta dice que es cuando se viene en conocimiento de alguno por la misma constitución y buena disposición de la fábula, como arriba decíamos de la excitación de los afectos de conmisericordia y lástima» (p. 604).

1641

**Antonio López de Vega**

*Heráclito i Demócrito de nuestro siglo. Describe su legitimo Filosofo.  
Dialogos morales, sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza, i las Letras*

*De las Letras*

*Diálogo segundo. De los Poetas*

- ❖ «No cuidan de admirar con lo ingenioso de improvisos reconocimientos» (p. 189).

1647

Gerardo Juan Vosio

*Poeticarum institutionum libri tres*

*Liber primus*

*Caput IV. Fictionis partitio*

- ❖ «21. §. Ἀναγνώρισις (\*Agnitio) est unius pluriumve personarum post longi temporis ignorantiam cognitio. Estque vel simplex vel duplex» (p. 230).
- ❖ «22. §. Etsi peripetia sine agnitione esse potest, et agnitio aliqua est sine peripetia, non tamen agnitio simplex huius est loci, sed quae περιπέτειαν habet. Nam ea affectus imprimis movet» (p. 230).
- ❖ «23. §. Porro αναγνώρισεις (\*Agnitiones) non solum quatenus περιπέτειαν habent, sed etiam per se magnopere oblectant; quippe quae admirationem pariant» (p. 232).
- ❖ «24. §. Quemadmodum περιπέτεια laudabilior quae provenit vi antecedentium caussarum, ut diximus, ita ἀναγνώρισις (††Agnitio) praestat quam immutatio rerum statim consequitur et quam ipsa fabulae dispositio producit» (p. 232).
- ❖ «Non enim aequae artificiosa est ἀναγνώρισις (‡‡Agnitio, sive noscitatío) illa quae a fabulae constitutione disiuncta pro libitu poetae adtextitur» (p. 232).
- ❖ «25. §. Agnitionis modi sex ab Aristotele memorantur. Primus est per signa; quae vel σύμφυτα sunt sive congenita, vel ἐπίκτητα sive adventitia» (p. 232).
- ❖ «27. §. Alter modus signorum est eorum quae a poeta non in re inveniuntur, sed finguntur ex verisimili» (p. 236).
- ❖ «28. §. Tertius modus est cum eo quod videmus vel audimus aliquid in memoriam revocatur» (p. 236).
- ❖ «29. §. Quartus modus est ex ratiocinatione, ut cum quis ex morum aut staturae aut alius rei similitudine cognoscitur» (p. 236).
- ❖ «30. §. Quintus modus est ex paralogismo theatri, ubi species syllogismi est, non verus syllogismus. Ut cum agnitio petitur ex eo quod agnitioni repugnat» (p. 238).
- ❖ «31. §. Sextus modus est, cum actioni quiddam inest unde agnitio oritur» (p. 238).

- ❖ «32. §. In solutione ea quae per agnitionem fit variare poetis licet» (p. 238).

1657

**François Hédelin, abad d'Aubignac**

*La pratique du théâtre*

*Livre II*

*Chapitre V. Des Histoires à deus fils, dont l'une est nommée Épisode par les Modernes*

- ❖ «Le Philosophe divise bien le sujets de tragedie en Simples et Composées; mais cette composition n'est pas de deux histoires, c'est seulement lorsqu'il y a changement dans les aventures du théâtre par Reconnaissance de quelque personne importante [...], et par Péripétie, c'est-à-dire, par conversion et retour d'affaires de la Scène, lorsque le Héros passe de la prospérité à l'adversité, ou au contraire» (p. 149).

*Livre IV*

*Chapitre I. Des Personnages, Acteurs, ou Récitateurs et ce que le Poète y doit observer*

- ❖ «S'il est nécessaire qu'un Acteur soit inconnu aux Spectateurs, même jusqu'à son nom, ou à sa condition, pour leur donner le contentement d'une ingénieuse Reconnaissance, il faut au moins qu'ils sachent que son nom et sa condition ne sont pas connus: que s'il est pris pour autre qu'il n'est pas, il faut considérer s'il est besoin, pour l'intelligence des Spectateurs, qu'on sache ses noms, et ses deux conditions, ou seulement celui qu'il porte à faux, et lever toute la confusion qui pourrait rester au Théâtre; encore faut-il que les Spectateurs conçoivent d'abord quelque chose en général touchant les intérêts de ce nouvel Acteur, non pas à la vérité jusqu'au point de découvrir, ou de prévenir aucun incident; mais autant qu'il leur est nécessaire pour entendre ce qui se doit dire, et passer en ce moment devant leurs yeux» (p. 398).



1674

Nicolás Boileau

*Arte poética*

*Canto III*

- ❖ «El espíritu no se sienta golpeado vivamente más que cuando, en un tema rodeado de intriga, la verdad de un secreto conocida repentinamente lo cambia todo, le da a todo un aspecto imprevisto» (p. 167).

1692

André Dacier

*La Poétique d'Aristote, contenant les regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en français, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*

*Chapitre XI. De la péripetie & de la reconnoissance. Il y a plusieurs sortes de reconnoissances. Quelle est la plus parfaite, & les conditions qu'elle doit avoir. Elle est ou simple ou double. Ce que c'est dans la fable que la passion*

- ❖ «2. La reconnoissance est, comme son nom même le témoigne, un changement qui faisant passer de l'ignorance à la connoissance, produit ou la haine ou l'amitié dans ceux que le Poëte a dessein de rendre heureux ou malheureux.  
3. La plus belle de toutes les reconnoissances est celle qui se trouve avec la Péripetie, comme dans l'Edipe.  
4. Il y a autres sortes de reconnoissances, car il arrive souvent qu'on reconnoît des choses inanimées, & ce qu'il y a de plus commun. On reconnoît aussi, par exemple, ce qu'une personne a fait, ou ce qu'elle n'a pas fait» (pp. 157-158).
- ❖ «5. Puis donc que la reconnoissance est la reconnoissance de certaines personnes, il faut qu'elle soit ou *simple*, ou *double*. La simple est quand une personne est reconnuë par une autre qu'elle connoît; & la *double*, quand il faut que deux personnes qui ne se connoissent pas, viennent à se reconnoître» (p. 158).

### *Remarques sur le Chapitre XI*

- ❖ «4. [...] La reconnaissance qui se fait même entre un premier & un second personnage est condamnable, si elle n'est une suite d'une premiere reconnaissance qui se soit faite entre les principaux Acteurs» (p. 161).
- ❖ «5. [...] A proprement parler, il n'y a point de reconnaissance qui ne produise une péripetie; car il n'y en a point qui ne fasse en quelque manière changer d'état à quelqu'un des personnages reconnus; mais ce n'est pas aussi ce qu'Aristote a voulu dire; Il a voulu nous faire entendre que la plus belle reconnaissance est celle qui produit sur le champ dans les principaux personnages le changement de fortune, qui fait le denouement & l'achevement de la piece; car une reconnaissance qui fait passer tout d'un coup le Héros du Poëme de la derniere felicité, dans un abîme de misere, ou qui le tire de cet abîme au comble de la felicité, fait, sans contredit, sur l'esprit du spectateur, de plus grands effets, que celle qui ne frappe point du tout ce coup, mais dispose simplement les choses» (pp. 161-162).
- ❖ «Les autres reconnaissances, si elles sont bien faites, ne doivent être que des moyens & des préparatifs pour celle qui les doit suivre; car elles seroient tres vicieuses, si elles étoient seules; mais elles ont beau produire une autre reconnaissance, elles ne sont jamais si propres à la fable, & n'ont point tant d'action que celles qui se font tout d'un coup, & qui produisent sans aucun délai la péripetie» (p. 163).

### *Chapitre XVII. Des differentes especes de reconnaissance, & de celles qui sont les plus parfaites, & que le Poëte doit préférer*

- ❖ «1. [...] La premiere, qui est la plus simple & sans aucun Art, & dont la plûpart des Poëtes se servent faute de genie, c'est celle qui se fait par les marques» (p. 272).
- ❖ «3. La seconde espece de reconnaissance est celle qui est imaginée par le Poëte, voilà pourquoy elle est sans art» (p. 273).
- ❖ «4. La troisiéme espece de reconnaissance est celle qui se fait par la memoire, lorsqu'un objet reveille en nous quelque souvenir qui produit la reconnaissance» (p. 273).
- ❖ «5. La quatrième espece de reconnaissance est celle qui se fait par le raisonnement» (p. 274).
- ❖ «6. Il y a encore une cinquiéme espece de reconnaissance qui se fait aussi par un raisonnement qui est suivi d'une fausse consequence que tire le spectateur» (pp. 274-275).

- ❖ «7. La plus belle de toutes les reconnoissances, est celle qui naît des incidens mêmes, & qui produit une tres grande surprise par des moyens vray-semblables» (p. 275).
- ❖ «8. Après celles-là, les meilleures sont celles que se sont par le raisonnement» (p. 275).

### **Remarques sur le Chapitre XVII**

- ❖ [A propósito del segundo tipo de reconocimiento] «9. [...] On n'a pas compris comment une reconnoissance est sans art, par ce qu'elle est imaginée par le Poëte. Aristote s'explique pourtant assez, quand il dit ensuite, *c'est le Poëte qui dit alors tout ce qu'il veut, ce n'est pas son sujet qui parle & qui s'explique*. Une reconnoissance, pour être ingenieuse, doit naître du sujet & de la fuite des incidens, & non pas de la seule fantaisie du Poëte, qui ayant la liberté d'imaginer tout ce qu'il veut, n'a pas gran merite à inventer une manière de reconnoissance qu'il pouvoit faire de cent façons» (pp. 279-280).
- ❖ [21. [...] Après avoir expliqué toutes les differentes sortes de reconnoissance, il enseigne quelle est la plus belle, & il donne le prix à celle qui naît du sujet. En effet c'est la plus ingenieuse, & comme elle ne paroît pas inventée, elle produit de tres grands effets» (p. 285).
- ❖ [23. [...] Voicy ce qui rend ces reconnoissances si belles, c'est qu'elles se font par d'autres moyens que par le signes, soit inventez, soit étrangers. Il appelle singes inventez, tout ce que le Poëte imagine pour produire la reconnoissance sans employer les marques visibles & portatives, & qui naît tout d'un coup sans être préparé & amené par le sujet» (p. 285).
- ❖ [24. [...] Il donne le second rang à celles qui se font par le raisonnement, parce qu'elles se font le plus souvent sans aucun signe, & si elles employent quelquefois les signes, ce ne peut être que des signes tirez du sujet, & point du tout des signes inventez par le Poëte. Mais il faut bien se souvenir que le raisonnement, qui cause la reconnoissance, doit être juste & précis» (pp. 285-286).

## 5. SIGLO XVIII

1737

Ignacio de Luzán

*La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*

*Libro tercero. De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas*

*Capítulo VIII. De la fábula simple e impleja, y de la agnición y peripecia*

- ❖ «Fábula o acción simple es aquella en la cual sucede mudanza de fortuna o pasaje de la felicidad a la miseria, sin peripecia ni agnición. La impleja es aquella en la cual se hace la mudanza de fortuna con agnición o con peripecia, o con una y otra» (p. 525).
- ❖ «Pasando después Aristóteles a juzgar la preferencia de estas dos especies de fábulas, decide en favor de la impleja; pero poco después, casi contradiciéndose, dice que la fábula simple es mucho mejor que la doble. De esto y de la definición de la peripecia y de la obscuridad y brevedad con que Aristóteles se explica en toda esta doctrina, nace una multitud de dudas y disputas muy largas y muy intrincadas, que yo, por no cansar inútilmente a mis lectores, omito gustoso remitiéndome a los comentadores de este autor y contentándome con aclarar breve y distintamente toda su doctrina sobre este punto» (p. 525).
- ❖ «Agnición o reconocimiento, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama. Pero es menester advertir que así la peripecia como la agnición deben ser sacadas con arte y con mucho juicio de la misma fábula y de los hechos antecedentes, según que fuere necesario o verisímil. Es menester advertir también, como ya hemos insinuado, que no cualquier mudanza es peripecia, ni cualquier reconocimiento de persona o hecho es agnición. La mudanza de fortuna, para ser peripecia, debe suceder en contrario de los hechos antecedentes, y debe ser imprevista e impensada; y el reconocimiento debe recaer sobre alguna de las personas principales, y ha de producir nueva enemistad o nueva amistad entre tales personas» (p. 526).
- ❖ «la agnición, aunque no se puede negar que es de mucho adorno en las tragedias, no deja de tener sus inconvenientes, porque quita el mejor medio

de hacer obrar las pasiones, quitando el recíproco conocimiento de las personas y privando la tragedia de aquel contraste de encontrados afectos que conmueven más los ánimos del auditorio» (p. 533).

- ❖ «Ahora diremos en cuántos modos se puede hacer la agnición, y cuáles sean los mejores. Una persona puede ser reconocida o por señales, palabras u obras suyas, o por medio de otras personas sin cooperación suya. Las señas pueden ser o naturales, como los lunares o las cicatrices, o advenedizas, como cifras, cadenas, joyas, anillos o cosas semejantes por las cuales se venga en conocimiento de quién es. Estos dos modos son de poco artificio y encuentran poco aplauso en el auditorio. Puede también una persona ser conocida por sus mismas palabras, las cuales den ocasión a los que las oyen de barruntar quién es; ésta es la que Aristóteles llama agnición por silogismo. También por alguna acción se puede reconocer la persona [...]; ésta es la agnición de reminiscencia, según Aristóteles. Mas también sin señas ni cooperación alguna de la misma persona se puede hacer el reconocimiento por medio de personas ajenas; esto sucede cuando el poeta, con su ingenio y artificio, saca de la misma fábula y de los hechos antecedentes el reconocimiento con toda verosimilitud y con peripecia, esto es, con imprevista mudanza de fortuna. Este modo de agnición es el mejor de todos, el más artificioso, más ingenioso y de mayor deleite y maravilla para el auditorio» (pp. 533-534).

#### **Capítulo XVI. De la comedia**

- ❖ «Ahora, habiendo ya dado fin a las reglas y observaciones pertenecientes a la tragedia, pasaremos a la otra especie principal de la poesía dramática, que es la comedia, de la cual nos queda muy poco que decir, siendo casi todas las reglas ya dichas respectivamente comunes a una y otra especie» (p. 587).
- ❖ «Cuanto a lo demás, conviene la comedia con la tragedia así en ser representación dramática [...]. La fábula cómica [...] admite también la agnición y peripecia» (p. 593).
- ❖ «Las partes de cantidad de la comedia, según Donato, no contando el prólogo, son prótasis, epítasis y catástrofe. La prótasis es el principio de la comedia, donde se manifiesta parte del argumento y parte se calla, para tener suspenso el auditorio. La epítasis es el aumento de los lances, lo más enmarañado del enredo y el nudo de todos los yerros y engaños. La catástrofe es la mutación de la fábula en felicidad y alegre éxito, descubiertos ya todos los engaños y enredos y desatado el nudo. La prótasis corresponde a

la primera jornada, la epítasis a la segunda y parte de la tercera; la catástrofe contiene lo demás hasta el fin» (p. 594).

*Libro cuarto. Del poema épico*

*Capítulo IV. De las calidades y requisitos de la fábula épica*

- ❖ «Finalmente, la fábula épica, no menos que la trágica, puede ser simple o impleja, moral o patética, y admite también la agnición y peripecia» (p. 638).

1763

**Jean-François Marmontel**

*Poétique française*

*Tome second*

*Chapitre XII. De la tragédie*

- ❖ «La grande ressource des Poètes Grecs étoit la reconnoissance, moyen fécond en mouvemens tragiques, sur-tout favorable au génie de leur théâtre, & sans lequel leurs plus beaux sujets [...], se seroient presque réduits à rien» (p. 159).
- ❖ «On peut voir dans la Poétique d'Aristote, & sur-tout dans le Commentaire de Castelvetro, de combien de manières se varioit la reconnoissance, soit relativement à la situation & à la qualité des personnes, soit relativement aux moyens qu'on employoit pour l'amener, & aux effets qu'on lui faisoit produire» (pp. 159-160).
- ❖ «La reconnoissance à laquelle Aristote donne la préférence, est celle qui naît des incidens de l'action [...], mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un signe involontaire que l'inconnu laisse échapper» (p. 160).
- ❖ «La reconnoissance doit-elle produire tout-à-coup la révolution, ou laisser encore en suspens le sort des personnages? Dacier qui préfere la plus décisive, n'a vû l'objet que d'un côté» (p. 160).
- ❖ «Si la révolution se fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conséquent inattendue: alors la reconnoissance [...], doit tout changer, tout renverser, tout décider en un instant. Si au contraire la révolution se fait du malheur au bonheur, & que la reconnoissance réunisse des malheureux qui s'aiment [...], pour que leur réunion soit attendrissante, il faut que l'évènement soit suspendu & caché: car la joie pure & tranquille

est le poison de l'intérêt. L'art du Poète consiste alors à les engager, au moyen de la reconnaissance même, dans un péril nouveau, sinon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre» (p. 161).

- ❖ «Il n'y a point de reconnaissance sans une sorte de péripétie ou changement de fortune; ne fût-elle, comme dans la fable simple, qu'ajouter au malheur des personnages intéressans. Mais il peut y avoir des révolutions sans reconnaissance, & quoi-qu'elles ne soient pas aussi belles, les Grecs ne les dédaignoient pas» (pp. 161-162).





**APÉNDICE II**  
**SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE JOVEN**



#### NOTA PREVIA

Se ofrece, a continuación, una serie de datos —no todos— relativos a los análisis que se han efectuado de todas las anagnórisis que se han localizado en las comedias seleccionadas de Lope de Vega. Algunos de estos ejemplos han sido utilizados, previamente, para ilustrar y avalar las consideraciones y afirmaciones del trabajo. Se presentan, pues, como documentación adjunta que completa los estudios de cada agnición localizada, además de facilitar al lector parte de los materiales que han resultado del análisis de este recurso en las obras.

Como criterio meramente organizativo, se ha decidido separar en tres apéndices diferentes (II, III y IV) las anagnórisis, en función de las tres etapas en las que se divide el teatro del escritor: Lope joven, Lope maduro y Lope viejo. La explicación del modo en que se organizan las entradas se realiza, únicamente, en la presente nota, aunque es aplicable al resto de apéndices también.

La ordenación de las comedias es cronológica, y atiende a las fechas que se han empleado en la elaboración de este trabajo. Tras el título de la comedia se suceden las agniciones que se han localizado en ella, numeradas en el caso de que haya más de una y entendida como *anagnórisis única* si solo se ha registrado un ejemplo.

Cada entrada comienza con la *síntesis argumental y funcional*, donde se resume brevemente el momento exacto en el que se produce el reconocimiento, describiéndolo, así como anotando algunas cuestiones funcionales de interés.

Después se indica la *localización* de la agnición en la obra, haciendo constar si es al *principio*, a la *mitad* o al *final* del acto o jornada que se trate (en números romanos). En el caso de *El vellocino de oro*, puesto que la obra no está dividida en jornadas y se trata de un solo acto, se expresa el punto en que se ubica el recurso, sin dejar constancia del acto. Además, se indica el número de versos entre los que se enmarca la anagnórisis y, subsidiariamente, en caso de que la edición utilizada no numere los versos, se hace referencia a las páginas.

Se refiere, por otro lado, el número de *personajes* que intervienen en la anagnórisis y, separado por una barra, cuántos de ellos son *protagonistas*.

El siguiente grupo lo constituyen los *componentes escenográficos* que Lope hace usar a los personajes para desarrollar las agniciones. Hay seis posibilidades: *disfraz*, *cambio de nombre*, *disfraz y cambio de nombre*, *mutación*, *elemento del vestuario* y *elemento del decorado*. También cabe la opción de que el campo quede vacío porque ninguna de estas posibilidades se emplee en ese caso.

La *función del auditorio* se consigna en términos de que el público *es conocedor de la verdad*, *no es conocedor de la verdad*, *intuye la verdad*, *conoce la verdad a la vez que los personajes* y *no desempeña un papel relevante*.

La *versificación general* hace constar el tipo de estrofa o metro sobre el que está construida la agnición. En el caso de que aparezca más de una, se tipifica la que tiene mayor número de versos.

Por último, se atiende a la *clasificación de la anagnórisis* en función de los tres parámetros que se han estudiado en el trabajo: *según su objeto*, *según su procedimiento* y *según sus consecuencias*.

### *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Gazul tiene que esconderse porque, mientras habla con su amada Fátima, llega alguien. Ese alguien es Tarfe, que también está enamorado de Fátima, formando así un triángulo amoroso. Tras maldecir Tarfe a Gazul y llamarlo traidor, este se descubre saliendo de su escondite por cuestión de honor y, con las espadas en alto, casi se pelean, pero al final llegan la reina y el alcaide Gualcano y se pone fin a la disputa, siendo encarcelados.
- **Localización:** Final I, p. 15.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.

- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Alhama se enfrenta a Tarfe, cumpliendo la palabra que este le dio a Alhama (mujer vestida de moro) al principio de la jornada. Tarfe le da un solo golpe y cae al suelo, momento en el que Leocán, que está presente, informa a Tarfe de la verdadera identidad de Alhama, una dama a la que en el pasado (prehistoria de la comedia) dio palabra de esposo. Alhama se queja de que no cumplió su promesa y sí la palabra de batirse. Tarfe se arrepiente, pone su vida en manos de Alhama y, al final, se casan.
- **Localización:** Final II, pp. 33-34.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Las ferias de Madrid*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Eufrasia y Teodora descubren su verdadera identidad a Alberto y a Isidro, respectivamente. Desde el co-

mienzo de la obra se había producido la siguiente situación: Alberto y su lacayo Isidro están en escena y, el primero, intenta cortejar a una dama desconocida que en realidad es Eufrasia, su mujer, aunque él no lo sabe. Eufrasia está disfrazada, como su criada Teodora, quien dice a Isidro que se llama Clara. Entran en juego los recursos del disfraz y del cambio de nombre. Al final de la jornada, cuando Alberto está criticando a su mujer, se descubren las identidades.

- **Localización:** Final I, vv. 978-1011.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo, padre de Violante, descubre fuera de escena que su hija le está siendo infiel a su marido, Patricio, con el hidalgo Leandro. A la luz de los acontecimientos anteriores, es el propio Patricio quien se lo dice a Belardo. Patricio conocía el engaño de su esposa desde la jornada segunda y durante todo el resto de la obra, incluso sabía la identidad del amante, Leandro, se habían hechos *amigos* y juntos iban a las citas que el amante tenía con la esposa de Patricio, aunque el marido engañó al amante con su identidad: le dijo que se llamaba Alejandro. Al final de la obra Belardo mata al marido en una forma original de restituir la deshonra de su hija, y huye. Violante y Leandro se enteran de que ha muerto el marido de ella y no aciertan a descubrir el motivo: hacen suposiciones.
- **Localización:** Final III, vv. 3011-3014.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.

- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *El verdadero amante*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Ergasto informa a distintos personajes del fallecimiento del pastor Doristo, que acababa de contraer matrimonio con Amaranta. Más tarde lo comunica a Belarda. Este suceso es importante porque existía una relación de amores entrecruzados: Amaranta y Jacinto siempre estuvieron juntos desde niños y, al final, se enamoraron, aunque el padre de ella la casó con Doristo. En el marco de una relación imposible, Jacinto era el amado de Belarda, aunque no llegan a casarse. Con Amaranta libre, Jacinto podría casarse con ella.
- **Localización:** Principio II, pp. 125-126.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Coridón explica lo que realmente sucedió con la muerte del marido de Amaranta, afirmando que fue ella la que les indicó a Menalca y a él que dijeran que Jacinto lo había envenenado. Jacinto confiesa anteriormente algo que no es cierto, por tanto. Para darle lo que le quitó, se iba a casar a Jacinto con Amaranta, pero, conocida

la verdad, Jacinto quedó con Belarda y Amaranta con Menalca, los dos engañadores. Se planea la boda de Coridón con la hija del Alcalde 1.º —que se celebraría en la posthistoria de la comedia—, y también le daría su hacienda. Como se ve, hay un final con peripecia provocado por la nueva situación de descubrimiento de la verdad o anagnórisis, con impartición de justicia en premios y castigos a través de las bodas.

- **Localización:** Final III, pp. 172-173.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/0.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El molino*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Existe un triángulo amoroso entre el príncipe, el conde Próspero y la duquesa Celia. Mediada la primera jornada el rey se entera fuera de escena de que su hijo quiere matar al conde y así lo manifiesta.
- **Localización:** Mitad I, vv. 579-584.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.



### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Cuando el conde se va a un molino para desaparecer, se entera de que el dueño es el duque Leonadío, padre de la duquesa Celia, y esto le valdrá a Lope para asegurar una unidad de lugar que permita un mayor flujo de personajes entre los espacios del molino y de la corte para el desarrollo de la acción.
- **Localización:** Final I, vv. 839-846.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Coplas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde va disfrazado de labrador, villano y molinero a visitar a la hija del propietario, la duquesa. Además, se hace llamar Martín. Después de un momento, el conde desvela su identidad a la duquesa.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1546-1557.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Rufino informa al rey (y está mintiendo) de que el príncipe ha matado al conde.
- **Localización:** Final II, vv. 1907-1921.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde acude disfrazado a ver a la duquesa, pero esta vez le acompaña el príncipe, también disfrazado de molinero, villano y labrador, que se hace llamar Pascual. La propia duquesa descubre la identidad del príncipe (aunque el personaje del conde lo corrobore –recuérdese que el príncipe le había dicho con anterioridad que le revelara quién era–), pero le sigue el juego. Destaca la importancia de los apartes.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2494-2504.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Coplas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Se traslada el espacio al molino y la duquesa también se disfraza a lo villano y sale como para casarse junto con la hija del molinero, Laura. Ella sola se descubre ante los molineros, el rey y el príncipe. También se descubre el conde. Al final, el rey conoce la verdadera identidad de la duquesa y del conde (también la ha de conocer el príncipe, pero esto no se desarrolla como hubiera sido conveniente, pues en esta primera etapa de la producción de Lope de Vega algunos particulares del recurso no están perfectamente definidos). También conoce la verdadera identidad del príncipe, se explica lo sucedido, se disculpan los personajes y el príncipe pide la mano de Madama, la princesa.
- **Localización:** Final III, vv. 2925-2957.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Belardo, el furioso*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Jacinta está en una disputa con Belardo y finge desmayarse, pero Belardo descubre la farsa cuando intenta apuñalarla en broma y se levanta rápido.
- **Localización:** Mitad I, pp. 475-476.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Pinardo dice a Belardo —que ha estado un tiempo desaparecido— que Jacinta se ha casado con Nemoroso, y es mentira. Belardo, enfurece.
- **Localización:** Mitad II, p. 497.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo aparece en escena armado al modo quijotesco para matar a Nemoroso. Cristalina, Leridano y Floripeno descubren su identidad.
- **Localización:** Final II, p. 507.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo sigue armado graciosamente y se encuentra de verdad con Nemoroso. Y es de verdad porque anteriormente había luchado con otro personaje que le había dicho que era él, pero le había engañado, era Siralbo. En ese primer encuentro Belardo habría vencido a Nemoroso y obtenido camino para conquistar a Jacinta. Pero ahora Belardo descubre la verdadera identidad de Nemoroso (al igual que Jacinta y Nemoroso descubren la identidad de tan quijotesco personaje). Es interesante cómo la enajenación mental de Belardo hace que Lope obvie desarrollar en profundidad el equívoco.
- **Localización:** Final II, p. 514.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo descubre que Cristalina y Nemoroso querían matarlos a Jacinta y a él, respectivamente. No llega a producirse esta pelea porque los dos matadores se detienen simultáneamente y la obra acaba con bodas múltiples.
- **Localización:** Final III, pp. 549-550.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La ingratitud vengada*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Mauricio hace saber a Luciana que se rumorea que ella y Octavio no son primos, como aseguran, sino «amigos» (esto es, amantes). Octavio, que está escondido, sale y lo mata. La anagnórisis es que Luciana y Octavio se enteran de las murmuraciones.
- **Localización:** Final II, pp. 793-794.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

#### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Octavio descubre que su amante se ha casado. Se lo dice la madre de la muchacha.
- **Localización:** Principio III, p. 802.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Octavio descubre que su otra amante también se ha casado. Se lo dice uno de los pajes del propio Octavio, quien va muy mal vestido y tiene que presentarse para que le reconozcan: son dos anagnórisis relacionadas, y una consecuencia de la otra.
- **Localización:** Final III, pp. 821-822.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Las burlas de amor*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Ricardo y Jacinta descubren que la reina es realmente una reina, y no que se había hecho pasar por tal diciendo que no lo era solo para que Jacinta pudiera «demostrar» que era su hermana y, por tanto, hija de reyes, como le había dicho a Ricardo que probaría para que pudieran casarse si él demostraba ser rey.
- **Localización:** Mitad I, p. 572.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Severo le dice a la reina que Ricardo no es rey.
- **Localización:** Mitad II, p. 595.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Más adelante, Jacinta descubre que Ricardo no es rey.
- **Localización:** Mitad II, pp. 599-600.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Severo descubre que Ricardo es, verdaderamente, hijo de rey, y se lo cuenta a Livio. Lo descubre porque un hombre con el que se encontró, y que no aparece en escena, se lo dijo. Hay que destacar que Severo quería casarse con la reina.
- **Localización:** Final II, p. 612.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Los personajes se enteran de que Ricardo es hijo del duque de Atenas, Leopoldo, y de que Jacinta es la hermana de la reina Camila e hija del rey Arcamo. Por ser una obra del primer Lope de Vega parece que esto ya se preveía desde la primera jornada. Hay varios cambios de nombre.
- **Localización:** Final III, pp. 636-637.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Los celos de Rodamonte*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tres hermanos descubren la verdadera identidad de un personaje, familiar suyo, que había mutado de forma por magia.
- **Localización:** Principio I, vv. 16-25.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Mutación.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El tío les dice a los hermanos (Celaura, Mandricardo y Candrimando) que su padre ha sido asesinado por Orlando, que no aparece en toda la obra. El asesinato sucedió en la prehistoria de la comedia.
- **Localización:** Principio I, vv. 61-75.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rugero está disfrazado y habla con Bradamante, y al final él mismo se descubre diciendo que está casado con ella. Después de que Rugero dijera a Bradamante que conocía a Rugero (a él mismo) y que le vio casarse, Bradamante se interesa por conocer la verdad.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2505-2510.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rodamonte descubre que uno de los personajes que estaba en escena era su antagonista Mandricardo.
- **Localización:** Final III, vv. 2814-2821.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *Los embustes de Fabia*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Aunque perpetró matarla y luego se arrepintió, Fabia salva al senador Catulo de morir envenenado. La anagnórisis está en el descubrimiento del verdadero contenido de la taza.
- **Localización:** Mitad II, pp. 873-875.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El emperador Nerón descubre que el senador Catulo no quiere pagar a Lelio los veinticinco sestercios prometidos y le obliga a hacerlo. El emperador lo descubre fuera de escena. Seguidamente, el senador y Lelio le cuentan lo que verdaderamente sucedió.
- **Localización:** Final II, pp. 881-882.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Brisena acude disfrazada ante Nerón y dice que es Fabia. Se disfraza y cambia su nombre no por un personaje externo a la comedia, sino por uno que existe. Casi al final de la tercera jornada lo descubre el emperador.
- **Localización:** Final III, pp. 900-901.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tras hacerse la muerta por envenenamiento ante el emperador, y tras huir este, entra Fabia de nuevo en escena y dice que está viva.
- **Localización:** Final III, p. 909.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El ganso de oro*

#### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Los personajes cambian sus nombres por los verdaderos, se descubre el origen familiar (incluso de la realeza) de los agonistas y se produce una adjudicación de galanes a damas en función de sus gustos. La resolución del conflicto se realiza por arte de magia.
- **Localización:** Final III, pp. 812-814.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El hijo de Reduán*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Gomel descubre que no es hijo de Reduán, como pensaba, sino que lo es del rey Baudeles. Esto ya lo sabía el público desde el comienzo de la comedia. Ahora se descubre cuando la reina Alcira le promete el trono si mata al rey Baudeles. Cuando lo apuña-la, Reduán le informa sobre su origen y el rey le perdona, moribundo.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2575-2590.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey Baudeles explica lo sucedido a otros personajes, justificando a su hijo. Justificarlo y decir que lo respeten como legítimo rey y sucesor suyo es justo lo último que hace antes de morir.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2697-2716.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celora informa a Reduán de que el rey, creyendo que estaba con ella, en realidad gozó de la reina, a oscuras, en la alcoba de Celora.
- **Localización:** Final III, vv. 2758-2773.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

En las tres agniciones de esta obra se observa una mayor profundidad y mejor construcción que en las anteriores. Es cierto que no son anagnórisis para el público, pues de todas tenía noticia con anterioridad: de la primera desde el comienzo de la obra, de la segunda cuando se produce el asesinato del Rey y de la tercera desde que se gestó en su momento.

### *El hijo Venturoso*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Horacio hace saber a Laura que el nombre de un amigo que vendrá con él es Rosardo, ella disimula (miente, dice que no le conoce) en apartes porque le ama.
- **Localización:** Mitad I, p. 22.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Firmiano descubre que Leonardo ha ido a la aldea disfrazado.
- **Localización:** Mitad II, p. 62.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.



- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Finalizando la segunda jornada están hablando Venturoso y Leonardo, ambos enamorados de Florinda, y el segundo desvela que es hombre principal (era hijo del conde Luciano).
- **Localización:** Final II, p. 67.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Habiéndose ido a la guerra, allí coincide Venturoso con Leonardo, que no sabe que es él hasta que lo hieren.
- **Localización:** Mitad II, p. 88.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Venturoso informa a Florinda de que Leonardo ha muerto, y lo lleva en brazos.
- **Localización:** Mitad III, p. 93.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Clara le cuenta a Venturoso su historia pasada, de la que infiere que él es el hijo que tuvo que abandonar y, continuando él mismo su historia para hacer ver a Clara y al espectador que coincide, ambos se reconocen como madre e hijo.
- **Localización:** Final III, p. 100.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 7**

- **Síntesis argumental y funcional:** Venturoso recuerda la historia a su padre biológico, Mauricio, y le dice que es su hijo. Mauricio, después, pide disculpas por haber abandonado a su madre tras quedarse embarazada.
- **Localización:** Final III, p. 104.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La infanta desesperada*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe Doristán está disfrazado y ve a Lavinia, de quien está prendado. El príncipe le dice que le va a enseñar un retrato de quien está enamorado de ella (no le dice que es él, al principio), y comprueba que es él mismo, el príncipe.
- **Localización:** Final I, p. 133.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lavinia reconoce (juega un papel fundamental el aparte) y luego comprueba que el hombre que llega a la aldea huyendo es el duque Landino.
- **Localización:** Principio III, pp. 159-160.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe, ahora nuevo rey, dice a Lavinia que no recuerda ninguna mujer suya. Al saberlo, Lavinia, con quien tuvo un hijo siete años ha, se desmaya. Este desmayo es una novedad en la consecuencia de la anagnórisis.
- **Localización:** Mitad III, pp. 164-165.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El relator cuenta la historia de Lavinia y de su hijo Belardo, que entran en escena. El príncipe reconoce ahí su historia y se queda con ella y con su hijo, aunque no se observan verdaderos signos de arrepentimiento, pero sí de querer restaurar el orden; no en vano, Lavinia acaba como reina.
- **Localización:** Final III, pp. 170-171.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### *El mesón de la corte*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rodrigo dice a Pedro, en un largo parlamento, que la gente sabe que es mesonero por una tablilla que así lo anuncia en la puerta del establecimiento. La información, sin más, no es una anagnórisis, pues se trata de una conversación informativa para el público, lo que realmente es una anagnórisis es el hecho de que esa tablilla (simbolismo) sea tenida en cuenta por el público desde ese momento y sirva a otros personajes como medio para conocer la verdadera finalidad de un lugar. Es una construcción especial y novedosa, pues puede entenderse con una anagnórisis simbólica que engloba unas previsibles y futuras agniciones no verbales por símbolos en el caso de clasificar el reconocimiento a través de su procedimiento de revelación.
- **Localización:** Principio I, pp. 5-6.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.

- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Pedro revela en un monólogo que es una mujer disfrazada de varón.
- **Localización:** Principio I, pp. 15-16.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Hay una anagnórisis de identidad para el público. Esto significa que los personajes cambian sus nombres y lo dicen al público para que estos lo sepan de cara a los diálogos posteriores de la obra. El público tiene toda la información.
- **Localización:** Final I, pp. 31-32.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Hablan Pedro, Lisardo y Belariso. El primero (mujer disfrazada) es la dama del segundo, y aquel le dice que ha cambiado el nombre y que sí tiene otro amor, además de la que ahora le gusta: Juana. Belariso, criado, introduce notas de comicidad al pensar que todo lo que sabe Pedro es por hechicería, aunque los otros dos personajes saben sus identidades verdaderas.
- **Localización:** Mitad II, pp. 48-49.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rodrigo desvela a todos su identidad con otro cambio de nombre.
- **Localización:** Final III, p. 96.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Francelo también desvela su identidad, poco después, con cambio de nombre.
- **Localización:** Final III, p. 99.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 7

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se producen varias anagnórisis a la vez, algo muy espectacular.
- **Localización:** Final III, pp. 99-100.
- **Personajes/Protagonistas:** 8/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.



## *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Uberto y su criado Rolando hablan acerca de los amores del primero y, aunque es una conversación informativa para el público, sin más, para Uberto será una anagnórisis que su criado le diga que, habiéndose dirigido a la dama de su parte con un anillo de regalo, esta le rechazó. Destaca la simbología del anillo. Más tarde Uberto dice que ama a la reina.
- **Localización:** Principio I, vv. 6-12.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Uberto comunica al rey una mentira, aunque para él será una anagnórisis porque descubre lo que él cree que es verdad. No es anagnórisis para el público, que sabe que es mentira. Uberto le dice al rey que un tercero ha estado hablando con la reina a través de una reja. Más adelante se dice que es el duque Enrico.
- **Localización:** Mitad I, vv. 454-464.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Al comienzo de la segunda jornada ya han nacido los hijos de Margarita, la reina. Uno de ellos, Valentín, atormentado con su nacimiento infame, pide explicaciones a su madre y esta le cuenta lo sucedido en el parto. Luciano cuenta su historia a Ursón poco más adelante: la osa que lo robó lo llevó a su guarida, allí no lo mató y luego la osa se lo llevó por tres años. Luciano la perseguía todo el tiempo sufriendo penalidades hasta que un día la osa se lo dio y este lo cuidó. Ahora buscan a la madre.
- **Localización:** Principio II, vv. 1150-1210.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Valentín se encuentra con el gobernador Uberto y entiende que es el causante de tanto mal a él y a su madre. Juegan un papel fundamental los apartes.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1863-1866.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Poco más tarde Margarita ve al rey y lo reconoce, también con apartes.
- **Localización:** Final II, v. 2086.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Informan al rey del engaño de Uber-to: la martingala del duque Enrico era falsa y lo hizo por despecho porque él amaba a la reina y esta no le correspondía. Aunque se lo van diciendo poco antes, se señala el momento en el que el rey conoce los verdaderos sucesos e intenciones por boca del propio Uberto.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2465-2576.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la acción.

### Anagnórisis n.º 7

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo cuenta al rey la historia, pero no da explicaciones exactas de la identidad verdadera de los personajes. El Rey deduce que se trata de su mujer y de su hijo.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2619-2629.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 8

- **Síntesis argumental y funcional:** Un paje informa a Belardo de que la dama es la reina Margarita, que estaba en los aposentos del rey y la conoció. No es anagnórisis para el público: se cuenta cómo el rey la reconoció (primera anagnórisis de esta obra) y el paje se lo dice a Belardo (segunda anagnórisis de esta obra), son dos agniciones enlazadas en una sola conversación. Se pone de manifiesto que Margarita andaba en ropas de pastora o pobres, pero en este caso no lo hace por ocultar su identidad tan avispadamente como en otras obras (aunque la disimula), sino porque está adaptada a su nueva vida.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2691-2702.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 9

- **Síntesis argumental y funcional:** Unos emisarios reales encuentran a Valentín con Ursón (todavía considerado monstruo de la zona) y se arrodillan ante él (simbolismo). Pregunta qué pasa y le informan de que su madre es la reina de Francia y él es príncipe.
- **Localización:** Final III, vv. 2885-2902.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 10

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia Sulpicio resume lo que le contó Luciano. Este cree que la reina estaba muerta, se entiene que cuando la ve descubre que no, pero no se dice nada al respecto. La reina se alegra de escuchar esta verdadera historia y el rey también por tener otro hijo. Llevan a Ursón ante los reyes y Valentín y es reconocido como tal. Por palabras de Luciano se recuerda que Ursón debe ser el heredero porque nació primero y por eso se lo llevó la osa. Así resuelve el rey, y ello no supone ningún inconveniente para ningún personaje, pues Valentín también acepta encantado. Los dos príncipes se reconocen como hermanos y el rey los promete en casamiento con las princesas de Hungría, Violante y María, que llegaban al reino para que la primera de ellas se casara con el rey cuando creía que la reina Margarita estaba muerta. Al saber de su llegada prometió a Violante a Valentín y ahora, al final de la obra,

promete a Violante a Valentín y a María, su acompañante en el viaje y hermana, a Ursón.

- **Localización:** Final III, vv. 3140-3147.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El príncipe melancólico*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe y su hermano, el infante Leonido, hablan con Rosilena, la supuesta amada del príncipe. Leonido trababa de decirle que Rosilena en realidad no le quería, sino que le amaba a él. Urden que Leonido hable con Rosilena y que el príncipe esté escondido. Al principio el príncipe piensa que Rosilena cree que habla de él, pero después descubre el príncipe que está hablando de Leonido. Lógicamente, entiende el príncipe que Rosilena le había engañado.
- **Localización:** Principio I, p. 276.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde cuenta la «verdad» al rey, pues Leonido había sido desterrado por su padre, el rey de Hungría. Al principio el conde dice lo que sucedió, pero luego incluye un fragmento en el que explica que el príncipe insultó a Leonido, cosa que no fue verdad (al menos no se representa), concluyendo que se había producido una injusticia.
- **Localización:** Principio I, pp. 286-287.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Rosilena se ve con el príncipe y descubre que su mal vivir es un invento. El público sabe toda la verdad desde el comienzo de los engaños, a comienzos de la segunda jornada, gracias a los apartes.
- **Localización:** Mitad III. p. 348.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** La duquesa Rosilena lo cuenta al infante Leonido (ya rey de Polonia) y al conde Marcelo y estos también descubren la verdad. Leonido y el conde corroboran con sus propios ojos, poco después, que el príncipe estaba comiendo y no tenía melancolía. Al principio, pues hacen ruido y son descubiertos, todos disimulan y siguen con el juego. Los apartes desarrollan un papel fundamental.
- **Localización:** Mitad III, p. 352.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonido comunica a todos que sabe la verdad, y la anagnórisis es para el rey sobre la verdadera situación del príncipe y para este, que se entera de que Leonido sabe la verdad. El príncipe lo reconoce después.
- **Localización:** Final III, p. 362.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey descubre que el conde no está casado con Rosilena, como así le hicieron creer anteriormente. El final no es muy bueno. Hay un perdón para todos, pues que los enredos eran demasiado grandes como para solucionarlos en poco tiempo.
- **Localización:** Final III, p. 364.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *La traición bien acertada*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan conoce por boca de su compañero don Antonio la verdadera procedencia u origen social de la mujer que pretende. También es anagnórisis para el público. Está al límite entre anagnórisis y conversación informativa, pero se considera agnición porque da una información que revela a un personaje y al público la identidad de otro personaje. No hay por medio mentira ni ocultación, pero por definición, anagnórisis es el paso del desconocimiento al conocimiento, no el paso del engaño a la verdad.
- **Localización:** Principio I, vv. 253-256.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Policena hace saber a Favila la verdad sobre un engaño.
- **Localización:** Final I, vv. 779-784.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan se descubre a Policena y esta ve que no está muerto.
- **Localización:** Principio III, vv. 2079-2088.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan revela a don Antonio que Policena se había vestido de hombre para poder salir de la ciudad.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2649-2660.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan hace que Policena se quite la máscara delante de todos y descubra su verdadera identidad para casarse con don Antonio. En esta última escena es cuando don Juan habla por primera vez con personajes que no sean don Antonio y Policena desde su fingida muerte. La simulada muerte de don Juan se plantea en los versos antes. El público tiene toda la información de que es mentira, y también don Antonio. Pero en la escena están presentes el conde Octavio y Firmio, que se lo creen. En la última escena de la obra aparece don Juan, y también está Octavio, y nadie dedica palabra a su supuesto fallecimiento.
- **Localización:** Final III, vv. 2837-2840.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la acción.

### *Los donaires de Matico*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Casi al final de la primera jornada hay un diálogo entre Sancho y Matico, y estos descubren al público (anagnórisis solo para el público, pues no hay ningún otro personaje en escena) que están ambos disfrazados (Matico es una mujer vestida hombre), con los nombres cambiados y, además, amantes. Sancho en realidad es Rugero y Matico es doña Juana.
- **Localización:** Final I, vv. 714-813.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Se produce un diálogo entre Belardo y Riquelmo, explicando el primero de ellos que un príncipe de Navarra raptó a una princesa de León y nunca más fue vista. Comenta a Riquelmo que Sancho le parece ese príncipe, Rugero. Cabe decir que Belardo es un vértice del triángulo amoroso entre él mismo (es un caballero disfrazado) y la pareja de príncipes y que Riquelmo lo es con la condesa de Barcelona Rosimunda y con el propio Sancho-Rugero. Podrían entenderse tres anagnórisis en este fragmento: el reconocimiento de Sancho por Belardo, que Riquelmo se entere de ello por Belardo y que Belardo sepa las intenciones de Sancho en la corte condal.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1608-1624.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Sancho revela su verdadera identidad a Rosimunda a través de una carta.
- **Localización:** Principio III, vv. 2220-2236.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Al conde de Barcelona le cuentan la verdad.
- **Localización:** Final III, vv. 2756-2775.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Justo después, al final de la comedia, Belardo dice al conde que él es el hijo que perdió hacía tiempo.
- **Localización:** Final III, vv. 2780-2805.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El grao de Valencia*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Jarife, moro, que está disfrazado de cristiano y se hace llamar Francés, descubre que han apresado a Guadamo, también moro, y que lo van a llevar a Valencia, donde está él, por lo que teme que le descubra el engaño. Se entera por la lectura de un billete, por lo que juega un papel destacado el simbolismo y la palabra escrita.
- **Localización:** Mitad III, pp. 533-534.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Jarife revela su verdadera identidad a Crisela y al capitán Leonardo. Esta es una anagnórisis para ellos, pero Jarife descubre su verdadero origen: es cristiano e hijo del capitán. Se trata, por tanto, de dos anagnórisis enlazadas, aunque la segunda es consecuencia de que la primera se haya producido. La segunda es anagnórisis para el público, la primera no, porque el auditorio sabía del disfraz y de sus comentarios a través de los apartes.
- **Localización:** Final III, p. 547.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El príncipe inocente*

### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la pieza se descubre que Torcato es príncipe y hereda Dacia y Frigia, pues no fue matado por su hermano el príncipe Alejandro, sino que lo echó en una cesta y fue criado como rústico. Alejandro casa con Hipólita, hija del duque de Cleves. Primero se enteran todos y luego se entera Torcato.
- **Localización:** Final III, pp. 137-140.
- **Personajes/Protagonistas:** 7/5.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El perseguido*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque de Borgoña, Arnaldo, tiene conocimiento (porque se lo dice su mujer, la duquesa Casandra) de que Carlos, camarero del duque, intenta requebrarla en amores, y pide castigo para él. En realidad es al contrario, pero es rechazada por Carlos. Después el duque llama a Carlos y este le da su versión, diciendo que es mentira. El duque le cree.
- **Localización:** Final I, vv. 928-942.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Carlos confiesa que está casado con la hermana del duque.
- **Localización:** Mitad II, vv. 2023-2041.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .



- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Prudencio, el secretario, descubre que la Duquesa ha malmetido para que se lleve mal con Carlos.
- **Localización:** Mitad II, vv. 2116-2123.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque cuenta a la duquesa los verdaderos amores de Carlos.
- **Localización:** Principio III, vv. 2425-2441.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Casandra explica al conde Ludovico –que estaba enamorado de Leonora– que Carlos estaba con ella. Grimaldico cuenta a su padre Carlos que la duquesa le había atado a un árbol con la intención de matarle hasta que llegó un jardinero, y Carlos le dice esto último al duque, y le hace saber que su mujer, la duquesa, era la adúltera, que le perseguía a él (a Carlos). Después el duque queda vestido con las ropas de Carlos y es atacado por unos soldados creyendo que es Carlos. Interrogan a un soldado (lógicamente descubre que es el duque y no Carlos) y llega el conde Ludovico, quien explica al duque Arnaldo que fue la duquesa la que urdió que matasen a Carlos para que Ludovico se casara con Leonora y Carlos no heredara el ducado, sino él, el conde Ludovico. Al final de la comedia el duque dice a la duquesa que lo sabe todo y que la destierra, igual que al conde Ludovico. La duquesa pide perdón y Carlos queda como heredero del ducado de Borgoña.
- **Localización:** Mitad III, vv. 3283-3284.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *Los locos de Valencia*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Floriano dice a Valerio que ha matado al príncipe en una escena de la prehistoria de la comedia y, por tanto, con comienzo *in medias res*.

- **Localización:** Principio I, vv. 28-34.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Floriano y Erífila se dicen mutuamente que no están locos y cuáles son sus verdaderos nombres, pues los fingidos son Beltrán y Elvira.
- **Localización:** Principio II, vv. 1383-1410.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se producen varias anagnórisis encadenadas. Es el procedimiento que utiliza Lope para resolver tantos engaños y fingimientos de locuras a lo largo de la obra.
- **Localización:** Final III, vv. 2857-3054.
- **Personajes/Protagonistas:** 9/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.

- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El dómine Lucas*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Floriano desvela su verdadera identidad a Lucrecia para decirle que intentará por todos los medios que estén juntos. Floriano se estaba haciendo pasar por el dómine Lucas.
- **Localización:** Final I, p. 673.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Llegan Decio y el mesonero y, con el lío del cambio de trajes que ha habido a lo largo de toda la comedia para favorecer el engaño de identidades, se resuelve todo diciendo Floriano que es Floriano y no el dómine Lucas. Leonarda dice que ella se ha casado con Floriano y que no es quien ahora dice ser. El verdadero Floriano (antes, dómine Lucas) le dice a Leonarda que ha sido engañada. Son varias anagnórisis: una general para todos en la que se revela la verdadera identidad de Floriano y otra que esta desencadena y que le sirve a Leonarda como corroboración de la anterior: no se había casado con Floriano, sino con Al-

berto, un amigo de Floriano que había tomado su nombre y ropa. Justo después, Alberto, amigo de Floriano que se hizo pasar por él para casarse con Leonarda, también revela su identidad. Al final, Leonarda perdona los engaños, el dómine Lucas (Floriano) también se disculpa y se mantienen las parejas en Floriano-Lucrecia y Alberto-Leonarda.

- **Localización:** Final III, p. 734.
- **Personajes/Protagonistas:** 7/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *La serrana de Tormes*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Julia, una criada, descubre que Diana, la serrana, se ha vestido de hombre. Ella misma se lo dice. El público lo sabe porque lo dice Diana en un monólogo y se acababa de disfrazar.
- **Localización:** Final I, p. 147.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Termina la primera jornada presentándose Diana vestida de hombre a unos soldados y estos intuyen que es una mujer.
- **Localización:** Final I, p. 150.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Habiendo pasado cuatro meses en la acción, continúan explicando que Diana es un hombre.
- **Localización:** Principio II, p. 151.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** El público descubre el nombre que Diana utiliza como hombre, don Martín, algo que los personajes ya sabían por lo que se desprende de la conversación. Pero es una anagnórisis solo para el público. El cambio de nombre en esta comedia también es novedo-

so, pues introduce varios cambios en función de sus intereses y del disfraz. En realidad se llama Diana, como soldado es don Martín y, a finales de la segunda jornada, le dice a Alejandro (que está enamorado de ella desde el principio de la comedia), que se llama Dominga de Tormes, ya vestida de mujer, pero de serrana. Es decir, la protagonista cambia disfraces y nombres según sus intereses. Resáltese que la segunda jornada culmina con una sospecha de Alejandro de que Dominga de Tormes es Diana.

- **Localización:** Principio II, p. 152.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Algo más tarde la propia Diana se descubre a los carboneros Batavo, Elenco y Chamizo.
- **Localización:** Principio II, p. 157.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Diana va disfrazada con Tarreño de estudiante y se descubre a Alejandro, su amado, ella sola ante los celos que siente por haberlo pillado hablando con Narcisa.

- **Localización:** Principio III, p. 192.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 7

- **Síntesis argumental y funcional:** Diana es descubierta por Seraldo, su tío, y Alejandro. Este se había vestido de serrana justamente antes y es descubierto por su padre Antandro. Es muy novedoso que un hombre se vista de mujer, no hay cambio de nombre, pues está vestido así apenas cuarenta versos, si bien es cierto que para huir. Quedan unos disfraces sin resolver, aunque el público tiene toda la información. En el acto tercero Tarreño se disfrazó de Lorena, una carbonera, como si fuera la madre de Diana, y Mauricio de alguacil. Lope podría haber aprovechado para que se descubrieran, así como el de estudiante de Tarreño a comienzos del acto tercero, que tampoco se solventa adecuadamente. Parece que Lope utiliza mucho el recurso del disfraz (engaño) en esta comedia pero no es capaz todavía de articularlo perfectamente y ligarlo al de la anagnórisis, quizás debido a que son muchos, porque en otras comedias incluso anteriores es más rica la forma de descubrimiento de las verdaderas identidades, pues aquí es demasiado simple hasta la anagnórisis final de Diana y Alejandro, que iban vestidos de serranas. Además, tampoco se resuelve convenientemente el disfraz varonil de Diana en las escenas que está con los soldados, quienes creen totalmente que es una mujer, pero ella lo niega y ahí se queda. Solamente parece que se resuelve algo a principios del acto segundo, cuando el alférez intenta averiguarlo presionado por los soldados y ella le dice que es un hombre, aunque el alférez Laurencio intenta forzarla hasta que la rescatan tres carboneros.
- **Localización:** Final III, p. 214.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.



- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *Los amores de Albanio e Ismenia*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Albanio, pastor disfrazado de soldado, revela su identidad a Antandra, quien dice que no lo había conocido en esos hábitos, sin más.
- **Localización:** Mitad III, p. 618.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde descubre que lo que iban a ser unos juegos de luchas entre moros y cristianos se convierten en peleas reales entre Albanio y sus partidarios y Pinardo y los suyos, arguyendo aquel que el motivo de todo era la falsa amistad de Pinardo. También es el resultado de la lucha «de honor» por los amores como consecuencia del triángulo amoroso.
- **Localización:** Final III, p. 639.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.

- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *El caballero del milagro*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Luzmán, el caballero, también llamado «arrogante español», dice a Octavia que se vengará de las injurias de Leonato y, cuando está solo con su criado (sin estar ante su amada Octavia), revela que no hará nada, que todo había sido mentira.
- **Localización:** Principio I, p. 156.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Poco después Filiberto y Lombardo descubren quién es Leonato, el supuesto raptor de la dama Beatriz, según les había dicho Luzmán, aunque es mentira.
- **Localización:** Final I, p. 177.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Luzmán indica a sus criados Tristán y Lofraso que va a engañar a una dama, Isabela, para acercarse a ella. En esta comedia el público suele tener la información de las tretas del caballero del milagro de antemano. Después se produce esto que se está tramando e Isabela se presenta desvelando su verdadera identidad —¿ante quién?, porque todo el mundo lo sabe ya, incluido el público, solo que ella cree que Luzmán no lo sabe—. Esta es la novedad.
- **Localización:** Principio II, p. 180.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Se encuentran Beatriz y Octavia y esta ve que la cadena y ropas que le regaló a Luzmán como prueba de amor las lleva puestas Beatriz.
- **Localización:** Mitad II, p. 189.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.

- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Roban el cofre del dinero a Luzmán unos enmascarados que el público sí sabe quiénes son, pero que nadie más sabrá. Los lectores saben que el público tiene conocimiento por la acotación inmediatamente anterior, donde se dice que se ponen las máscaras saliendo a escena.
- **Localización:** Final III, p. 236.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### *El favor agradecido*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Los dos galanes del triángulo amoroso, el marqués Celio y el duque Astolfo, coinciden y reconocen mutuamente su identidad.
- **Localización:** Mitad I, p. 257.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Astolfo se hace pasar por Celio y, en seguida, la princesa Rosaura le descubre. Es destacable el papel de los apartes. Es la criada de Rosaura la que le dice que no es quien dice ser, a través de un aparte. No tiene mayor trascendencia.
- **Localización:** Mitad I, p. 261.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** La mora Adaja se descubre ante Astolfo. Ella se había vestido de hombre y había cambiado su nombre por Medoro, pero al ver los intereses amorosos de Astolfo (disfrazado de moro y con el nombre de Ardaliba), se descubre ante él. El público sabe todo desde el principio.
- **Localización:** Mitad III, pp. 324-325.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.

- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Adaja se convierte al cristianismo con el nombre de Juana. Se ofrece esta información cuando ella misma lo dice y otro personaje, Pinelo, la llama como «Juana», un nombre supuestamente cristiano. Se trata de un cambio de identidad religiosa que ella comunica al público, en primer lugar, y al resto de personajes, después. Conlleva un cambio de nombre y podría considerarse una anagnórisis saber que se ha convertido y cambiado de identidad religiosa o de confesión, aunque ella ya mostraba su intención desde tiempo atrás. Sin embargo, el cambio de religión al cristianismo (generalmente, con cambio de nombre) es un motivo recurrente en el teatro lopesco.
- **Localización:** Final III, p. 337.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** El propio Astolfo explica quién es en realidad a todos, lo que hace que al final Rosaura se case con él.
- **Localización:** Final III, p. 340.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El soldado amante*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El pastor Belardo indica al príncipe Clarinarte que la mujer del retrato es la reina Rodiana.
- **Localización:** Final I, p. 436.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Canciones.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe (que se ha quitado su disfraz de jardinero, villano, labrador) revela que fue él quien amaba a la reina. En realidad se lo está diciendo a la propia reina, pero él no lo sabe porque está disfrazada de villano, labrador (cambio de estado y de sexo). El público lo sabe todo desde el principio.
- **Localización:** Mitad II, p. 487.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe desvela su verdadera identidad a la reina, quien ya lo sospechaba desde el momento de la anagnórisis situada con anterioridad a esta; comenta sus sospechas en apartes en varios momentos de la obra. La reina obliga al príncipe a revelar su verdadera identidad porque ordena al conde que le corte la cabeza, y lógicamente el príncipe se ve obligado a decir la verdad.
- **Localización:** Final III, p. 497.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El enemigo engañado*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Hablan los hermanos Gerardo y Lavinio a causa de su otra hermana, Laurencia, de quien dice Gerardo que debe decirle a qué hombre frecuenta. Lavinio se entera de quién es la causa



de las inquietudes de Gerardo, Pinabelo, amado de Laurencia, alguien a quien Lavinio ya conoce.

- **Localización:** Mitad I, pp. 426-427.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lavinio ha escondido a Pinabelo y este habla en secreto con Laurencia para decirle que está ahí escondido. Él mismo descubre su identidad y situación. Juega un papel destacado la gestualidad manifestada en la acotación.
- **Localización:** Final I, p. 435.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Gerardo dice a Lavinio y a Pinabelo (que está vestido como caminante y se hace llamar Feliciano, sabiéndolo todos salvo Gerardo, incluido el público) que su amada Cintia se casa con Fineo. La anagnórisis es para Pinabelo por el conocimiento de los amores

de Gerardo, esto el público ya lo sabe por una conversación anterior entre Fineo y Cintia y podría intuirse que también lo sabía Lavinio por cómo lo dice Gerardo (si Lavinio no lo hubiera sabido, lo normal es que Lope hubiera explicado que hay un triángulo amoroso, que hay otro personaje que pretende a su amada, que un rival amoroso le disputa el amor de su vida...). La escena es importante y contiene anagnórisis (no conversación informativa) por las consecuencias que lleva aparejada, esto es, el rapto de Cintia por Lavinio, Pinabelo y Gerardo.

- **Localización:** Final II, p. 463.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Pinabelo cumple con Cintia un mandato que le dio su amado, Gerardo, por no poderlo hacer él dado que se lo llevaba la justicia. A los ojos de Laurencia, Pinabelo y Cintia son amantes: ella se está equivocando y, aunque esté asomada ocultamente, ella cree que descubre la verdad sobre las intenciones de Pinabelo cuando en realidad está descubriendo un hecho fingido que, por otra parte, no está trazado a propósito.
- **Localización:** Principio III, pp. 481-482.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Pinabelo se descubre a Gerardo.
- **Localización:** Final III, p. 499.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El leal criado*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El público entiende que Uberto, el criado, ya le ha dicho a Serafina que su padre intentaba matarla. Es anagnórisis solo para el público, pues los personajes ya lo saben, y lo han sabido entre bambalinas. El público ya sabía de las intenciones de Galerio, el padre, lo que ahora descubre es que la hija ya sabe la verdad.
- **Localización:** Mitad II, p. 495.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Uberto revela a Leonardo, el galán, que en realidad Serafina no está muerta, y que las lágrimas del padre –de quien también cuenta la treta– son falsas.
- **Localización:** Final II, p. 504.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisarda, la fingida hija de Serafina (que en realidad lo es de Uberto), revela al padre de ella, Galerio, que su hija está viva. Lisarda revela la verdad sin darse cuenta, inocentemente.
- **Localización:** Mitad III, p. 525.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## San Segundo

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Hablan Cecilio y Efcio sobre el personaje Segundo, y de la conversación se desprende que fuera de escena el primero le dice al segundo que Segundo se ha convertido. La escena seleccionada es una corroboración de la anagnórisis producida fuera de escena. Por el tono de la comedia no es muy efusiva la anagnórisis, aunque su importancia para el desarrollo de la comedia es tal que no puede quedarse solo en conversación informativa.
- **Localización:** Principio I, p. 659.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Más allá del tono religioso de la pieza, la diosa pagana Diana, invocada por Luparia, se le aparece y le revela quién es el dios verdadero y su origen. Así, Luparia conoce la verdad sobre los dioses: que Dios es el único dios verdadero. Se observa cómo la anagnórisis contribuye al desarrollo y publicación de la doctrina que Lope quiere transmitir, en este caso, la cristiana.
- **Localización:** Principio II, p. 695.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Un demonio disfrazado de mujer (el lector —que no el espectador— lo sabe por la acotación anterior), por tanto, utilizando el recurso del disfraz de una forma peculiar, tenta a Segundo hasta que, en un intento de abrazarlo, se le cae el manto que lo cubría y queda con la ropa en llamas, descubriéndose su verdadera identidad. La anagnórisis es para el público y para el personaje Segundo, aunque cabe decir que las sospechas que el personaje protagonista tiene en los versos anteriores van dando pistas al espectador y, se supone, a él mismo también. El lector suple la escenografía del momento con la acotación. Nuevamente la anagnórisis está puesta al servicio de la transmisión de doctrina: en este caso, la agnición impide que Segundo «abraze» el mal y se mantenga en la bondad, la excelencia y la incorruptibilidad del cristianismo.
- **Localización:** Mitad III, p. 720.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Segundo está durmiendo (en el sueño recibe una prospección que le revela su inminente muerte y los próximos reinados de Carlos V y de Felipe II. Hoy se sabe de los reyes Carlos V y Felipe II, pero en el tiempo interno de la obra no, y por tanto, no es una anagnórisis, pues no es comprobable en la propia obra. El caso de su muerte, que, en efecto, se produce más adelante en la obra, también debe quedar como prospección y no agnición porque la revelación solo es para

él y él se muere y, por tanto, no comprueba su propia muerte. En tal caso, podría tener algo de sentido el descubrimiento de esta última verdad para el público, pero lo más sensato es dejarlo en una prospección o profecía) y un demonio, Astarot, escribe blasfemias en los escritos que estaba legando a los cristianos del mañana cuando él muriera. Al despertar, Segundo se da cuenta de que tales blasfemias no las ha escrito él, los otros personajes le dicen que allí no ha entrado nadie y Segundo cree que ha sido el demonio, y Astarot se descubre.

- **Localización:** Final III, p. 729.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Laura perseguida*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe Oranteo descubre que su amada Laura se ha disfrazado de varón para escapar del padre del príncipe, el rey Pirandro. Incluso ha cambiado su nombre por Celio. Lo descubre él solo.
- **Localización:** Mitad I, vv. 509-514.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe Oranteo dice a su padre que la mujer con la que acababa de hablar no era esa tal Lisandra que decía ser una desdichada, sino que en realidad era Laura, la amada del príncipe y a quien el rey odiaba sin conocerla físicamente, por eso Laura pudo engañar al rey. El mismo personaje vuelve a utilizar el cambio de nombre, esta vez de su mismo sexo, pero aprovecha el desconocimiento físico para ocultar su identidad sin necesidad de disfraces: esto es original. En esta anagnórisis está muy relacionados los recursos, precisamente, de la anagnórisis y de la conversación informativa en el sentido de que se produce una anagnórisis dentro de una conversación informativa, siendo la principal finalidad y consecuencia de esta. No hay que confundir la consecuencia de la conversación informativa que contiene la anagnórisis (la consecuencia sería la anagnórisis) con la consecuencia de la propia anagnórisis (que sería la ira del rey).
- **Localización:** Final I, vv. 1172-1187.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe Oranteo sufre un engaño que le descubre una mentira: que Laura no es casta, se trata de una anagnórisis no de la identidad de un personaje, sino de su situación, intenciones o circunstancias personales. En realidad, es Leonarda disfrazada de Laura, una treta entre el rey y Octavio (que quiere casarse con Laura), pues Leonarda va engañada por Octavio creyendo que está haciendo bien al prínci-



pe, para que Oranteo piense que Laura no es casta y no quiera casarse con ella, sino con quien el rey quiere: una infanta de Hungría, Porcia.

- **Localización:** Principio II, vv. 1334-1345.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Laura le dice al príncipe Oranteo que ella no le fue infiel con Octavio, sino que fue engañado porque era otra mujer. Después entra en escena Octavio y le dice que esa mujer era Leonarda. Después, aparece Leonarda y le dice que ella también fue engañada por Octavio. Octavio es considerado traidor, pero al final de la obra es perdonado y se casa con Leonarda; las otras bodas son las de Laura y el príncipe Oranteo y el rey Pirandro con la infanta Porcia de Hungría, pero todo esto ya está fuera de la anagnórisis que ocupa este caso, se cita para saber cómo evoluciona y finaliza la acción de la comedia.
- **Localización:** Final III, vv. 2816-2956.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El maestro de danzar*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se produce una conversación entre Aldemaro y Ricaredo sobre los deseos del primero de conquistar a la dama Florela, y el segundo le previene recordándole (y haciendo saber al público) el origen familiar del caballero galán.
- **Localización:** Principio I, p. 556.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Más tarde Aldemaro ya está disfrazado de maestro de danzar para acercarse a Florela (incluso ha cambiado su nombre por el de Alberto) y se encuentra en la casa de esta con otro personaje, Bandalino, que le confiesa que está enamorado de Florela, formando, pues, un triángulo amoroso.
- **Localización:** Principio I, p. 570.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Florela revela a Alberto (en realidad, Aldemaro) que era su hermana Feliciano la que verdaderamente bailó el día anterior, y no ella, como él creía.
- **Localización:** Principio II, pp. 591-592.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** La criada Lisena dice a Florela que su hermana Feliciano intenta gozar esa misma noche de Bandalino como si realmente fuera ella (Florela), a lo que Florela se opone por poner en perjuicio su propia honra. En realidad, de la lectura del fragmento se extrae que la conversación se produjo fuera de escena y es ahora, ante el público, cuando Florela asume todo ese descubrimiento de la verdad que su criada le ha ofrecido previamente.
- **Localización:** Mitad II, p. 604.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Aldemaro revela su verdadera identidad y origen familiar a Florela para ofrecerse a ayudarla en el problema de honra que le puede acarrear su hermana, tal y como se ha explicado en la anagnórisis anterior. No tiene mayor trascendencia para la dama porque la finalidad no es descubrirse (véase la diferencia de estar situada justo en el centro de toda la obra, pues habría sido muy distinta si estuviera al final de la comedia, pues la revelación de identidad sería la consecuencia de la anagnórisis en sí misma). En este caso, revelar la identidad es un paso previo para lo realmente importante: la ayuda para salvar la honra de la dama, por lo que la verdadera identidad y el amor están al servicio del tema del honor y la honra.
- **Localización:** Mitad II, p. 606.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** La tercera jornada comienza con una conversación entre Feliciano y Bandalino en la que ambos descubren que Alberto (Aldemaro) les ha engañado, y lo descubren a través de la letra (caligrafía) de unos papeles escritos, cuya autoría no corresponde a quien parece, esto es, se supone que Bandalino había escrito un papel, pero al final infieren que se ha tratado de un engaño de Alberto (Aldemaro). El público está informado de todo previamente.
- **Localización:** Principio III, p. 618.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 7**

- **Síntesis argumental y funcional:** Alberigo, padre de Florela, revela a Bandalino que su hija quería casarse en secreto.
- **Localización:** Final III, p. 641.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Pareados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El mármol de Felisardo*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El almirante le dice al rey de Gelanda que Felisardo es su hijo natural. Se trata de una revelación cuyo principal destinatario es el público, y Lope lo hace para que el auditorio goce de todas las claves para el futuro de la comedia. Ya se comentaba algo anteriormente, pero ahora se confirma para el público.
- **Localización:** Mitad I, vv. 629-635.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El almirante desvela que Felisardo es el príncipe heredero del reino de Gelanda ante la muerte del príncipe Primislao. Hay apoyo escenográfico para la anagnórisis (obsérvese la acotación).
- **Localización:** Principio II, vv. 1218-1238.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Avanzada la segunda jornada llega Jacinto (enamorado de Elisa, formando triángulo amoroso con Felisardo) y descubre a Elisa en su disfraz de varón (paje) y cambio de nombre por Celio. En realidad Elisa no le confirma que es una mujer, lo niega, pero no necesita de esa confirmación porque él lo sabe y, con él, van confirmándose las sospechas del público. Anteriormente, cuando aparece por primera vez Elisa-Celio, Tristán y Felisardo lo sospechan, pero sí necesitan una confirmación que no llega y siguen dudando, pasa lo mismo con el público. Esa situación cambia con Jacinto, que tiene clarísimo quién es. Así, Lope vuelve a anticipar al público toda la información antes que a (en este

caso, algunos) personajes, caso de Felisardo. El lector sí tiene constancia del engaño y del disfraz por varias acotaciones, además de saberlo por el nombre del personaje situado antes de cada parlamento, como es normal y como sucede en otras ocasiones similares en otras obras.

- **Localización:** Mitad II, vv. 1815-1904.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Poco después Jacinto cumple su amenaza y cuenta al rey que Felisardo no quiere casarse con Drusila porque está enamorado de Elisa (que antes se «casó» con él, con Jacinto). Aunque lo más importante es que revela al rey que el paje que está con él es, en realidad, Elisa disfrazada.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1961-1970.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Doristeo dice a Jacinto la verdad sobre el engaño de las bodas y este le amenaza con decírselo al rey. La conversación parece que empieza antes, fuera de escena, y después, ante el público, vuelven a «repetir» la conversación para que se entere el auditorio. Es una muestra de cómo de nuevo Lope quiere dar siempre al público noticia de todo lo que ocurre, porque otra forma de solucionarlo sería decir, más adelante, que se habría producido esa conversación, incluso solo diciéndolo, sin narrar escenas no representadas.
- **Localización:** Final III, vv. 2932-2948.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se pone fin al engaño: iba a casarse Felisardo con una estatua de mármol que en realidad era Elisa, pero esto no lo sabe nadie salvo el lector por una acotación. El truco era hacer parecer a la estatua como si fuera Elisa, pero no que realmente fuera ella, sino el rey no hubiera aceptado ese «casamiento». La anagnórisis llega cuando la estatua-Elisa responde «sí» a Felisardo como que quiere casarse con él. Todo, al fin, se descubre, y a la vez algunos personajes (los engañados) y el público.
- **Localización:** Final III, vv. 3041-3045.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Mutación.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.



- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### *El casamiento en la muerte*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Bernardo del Carpio llega a Francia, a la corte de Carlomagno, y le hace saber al monarca que el rey Alfonso II el Casto no le entregará el reino de España como habían acordado previamente por no tener el rey castellanoleonés descendencia. Carlomagno monta en cólera y Bernardo del Carpio le amenaza diciendo que se encontrará guerra en España si se atreve a entrar, pues los moros y los cristianos se han unido contra él.
- **Localización:** Final I, vv. 875-892.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se produce una batalla entre españoles (moros y cristianos) y franceses en la Peña de Francia, que supuso una matanza para estos. Sin embargo, un gallo quedó vivo y se descubre ante los españoles, que se predisponen para matarlo.
- **Localización:** Principio II, vv. 2126-2146.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/0.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Hernán Díaz lleva una carta a Bernardo del Carpio; se la remite su padre, quien condena su actitud de no querer ir a verlo a la prisión en tantos años ni de casar a su madre para evitar su deshonor. Es una anagnórisis para Bernardo, pues conoce ahora los pensamientos de su padre, los cuales no se corresponden con los intentos que Bernardo siempre ha hecho ante el rey por que le dejara libre. Tras leerla llega la reacción del héroe, que es comedida.
- **Localización:** Mitad II, vv. 2433-2439.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Seguidamente el rey Alfonso el Casto hace saber a su sobrino don Ramiro que lo va a nombrar su heredero al trono.
- **Localización:** Mitad II, vv. 2468-2474.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Bernardo salva al rey Alfonso de un oso y le concede definitivamente la gracia de ir a buscar a su padre a prisión y dejarlo libre. Cuando Bernardo llega observa el nuevo estado de su padre: está muerto.
- **Localización:** Final III, vv. 2586-2588.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

*Jorge Toledano*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Hablan Argán y Laudomia y aquel le cuenta a esta toda la verdad sobre su intento de secuestro, esto es, que Arafe quiere estar con Celima (se dice que anteriormente se llamaba Violante, ahí puede haber un cambio de nombre por cambio de religión), que es esclava del rey de Argel, quien, a su vez, se ha enamorado de Laudomia. El trato era que si Arafe le lleva al rey a Laudomia, el monarca le daría a Celima. El caso es que Argán también está enamorado de Celima y no

quiere que Arafe rapte a Laudomia para llevársela al rey y que este le entregue a Celima, y por eso la salva y le cuenta la verdad.

- **Localización:** Principio I, p. 231.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Jorge revela su verdadero origen familiar de que, aunque es pobre, es hidalgo, por lo que podría casarse con Laudomia (de quien anteriormente dijo que estaba enamorado).
- **Localización:** Final I, p. 250.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Jorge y Antonio se enteran de que Laudomia (hija de Antonio) se ha casado con Riberio.
- **Localización:** Final III, pp. 319-320.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Jorge revela su verdadera identidad y Antonio le reconoce como hijo y, por tanto, hermano de Laudomia (esta relación familiar es anagnórisis para todos, incluido el público).
- **Localización:** Final III, pp. 321-322.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Antonio le informa de que cuando era niño lo entregó a Riberio como paje.
- **Localización:** Final III, p. 322.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *El galán escarmentado*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celio habla con su amada Ricarda y le hace saber que ya volvió de la guerra, pues ella pensaba que incluso había muerto allí.
- **Localización:** Principio I, pp. 801-802.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Justo desde el verso siguiente Ricarda le dice a Celio que ya está casada con otro, en realidad es la amada de otro galán. Es más importante que una conversación informativa porque se produce una peripecia, pues determina el cambio en el comportamiento del galán Celio, que a partir de ese momento buscará a mujeres casadas para galantear con ellas.
- **Localización:** Principio I, p. 802.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Julio, el nuevo galán de Ricarda, descubre fuera de escena unos papeles a través de los que conoce la relación de Ricarda con Celio. La anagnórisis es esta descrita fuera de escena para Julio y, para el público, la escenificación y la explicación de toda la historia, después, por parte de Ricarda. La anagnórisis del público no es conocer los amores pasados de Ricarda, porque eso ya lo sabe, sino descubrir que Julio sabe la verdad, es decir, el enfrentamiento dialéctico y la justificación de Ricarda contando en retrospectiva su historia de amor pasada revelan al público el contenido de la anagnórisis: que Julio conoce esos amores. También habría una pequeña anagnórisis para Ricarda al caer en la cuenta de aquello a lo que se está refiriendo Julio y que provoca su explicación.
- **Localización:** Mitad II, pp. 830-833.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Un alguacil descubre la identidad de Celio y le detiene por ser la causa de que Tácito, padre de Ricarda, matara a Julio (de lo que se entera Celio en ese momento) y por existir documentos contra él por haber hecho desaparecer a Ricarda.
- **Localización:** Principio III, pp. 855-856.

- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Justo después aparece Tácito y explica que Julio la mató y la ha enterrado en su casa. Esto revela una «verdad» al alguacil y suelta a Celio. Lógicamente Celio también se entera, junto con el alguacil, de la «verdad» de Tácito.
- **Localización:** Principio III, p. 857.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Celio descubre que su amada Ricarda no está muerta, la reconoce en una fregona (uso del disfraz), pero disimula y no dice nada. También Ricarda descubre que es su amado Celio el que está con ella, pero no tiene tanta trascendencia como el descubrimiento de la identidad de Ricarda por Celio.
- **Localización:** Mitad III, p. 870.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.



- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 7**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celio consigue que Ricarda revele su identidad ante todos y así, confirmando lo que él ya sabía y el público también, el resto de personajes descubre que no estaba muerta.
- **Localización:** Final III, p. 882.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La serrana de La Vera*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Carlos, don García y don Rodrigo intercambian regalos con unas damas sin saber que en realidad son sus prometidas disfrazadas, aunque poco después se produce una anagnórisis por sospecha y los galanes apuntan a la verdad. Justo antes de esa escena ya se había producido una primera sospecha mediante una conversación, pero no era sobre la identidad de las serranas, sino de que no eran serranas en realidad, sino cortesanas.

- **Localización:** Principio I, vv. 377-379.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Carlos, Estela y Teodora descubren la verdad sobre las falsas amistades que implican el engaño que han sufrido. Es una anagnórisis algo especial, porque no descubren la verdad del engaño, pero sí descubren que ha habido un engaño.
- **Localización:** Principio II, vv. 1398-1399.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** La serrana Leonarda reconoce a don Carlos por su físico al verlo en los montes, aunque no median palabra.
- **Localización:** Principio III, vv. 2076-2077.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *La viuda valenciana*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** La protagonista, Leonarda, la viuda, descubre las verdaderas identidades e intenciones de dos personajes, no se trataba de vendedores, sino de dos galanes que intentaban cortejarla.
- **Localización:** Final I, vv. 913-931.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El galán Camilo descubre la identidad de Urbán —el criado de Leonarda que se ocultaba para concertar las citas entre ambos— y la viuda se entera de ello.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2403-2451.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Como Urbán había sido reconocido por Camilo, para que este no supiera que era criado de Leonarda, esta idea otra argucia sobre la identidad de la amante: ahora sería una vieja prima suya. Camilo escribe una carta rechazándola y el papel se lo da Urbán a Leonarda, que enfurece a pesar de que le ha explotado su propia treta.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2697-2716.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Sonetos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Camilo descubre a Leonarda encendiendo una luz; ella se enfada, pero acaban casándose.
- **Localización:** Final III, vv. 2907-2913.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.



**APÉNDICE III**  
**SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE MADURO**





### *La pastoral de Jacinto*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Frondelio revela a Albania que se ha hecho pasar por un hombre llamado Jacinto.
- **Localización:** Final III, vv. 2840-2851.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Frondelio dice a Calcidonio que él no es Jacinto, y que su hijo es otro, pues él ha cambiado de nombre.

- **Localización:** Final III, vv. 3125-3131.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La boda entre dos maridos*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Prudencio y Lisardo descubren, por boca de Pinabel, que Lauro ha sido el galán que ha hablado con Fabia. Hay otra anagnórisis encadenada, pues Lisardo informa justo después a Prudencio de que dicho joven sirve a su hija Fabia desde hace tiempo.
- **Localización:** Mitad I, vv. 674-692.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lauro revela a Fabia que Febo es su marido, aunque ella pensaba que lo era de Lauro tras haberse casado con él por poderes que dio a su amigo Febo.

- **Localización:** Principio III, v. 1946.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Dorena hace saber a Andronio y a Teodoro que Febo es su hermano.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2284-2287.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lauro encuentra en París a su amigo Febo y, sin revelar su identidad, le pide ayuda, y su amigo, que no lo conoce se la niega. La anagnórisis es para Lauro, que reconoce a Febo.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2684-2687.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia, sin embargo, Febo sí reconoce a Lauro, su amigo.
- **Localización:** Final III, vv. 2857-2866.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La fuerza lastimosa*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** La infanta Dionisia declara a su padre, el rey de Irlanda, que la causa de su melancolía es la pérdida de su honor porque se «casó» en secreto con el conde don Enrique y ahora la ha abandonado. El rey se entera porque lee un papel en el que su hija se lo confiesa, ya que no se atreve a decírselo cara a cara.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1511-1519.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Otavio y la condesa Isabela, esposa del conde don Enrique, se revelan sus verdaderas identidades fuera de escena y, en una anagnórisis encadenada, el duque cuenta a Isabela que en realidad fue él quien gozó de la infanta y no el conde, que estaba culpado.
- **Localización:** Principio III, vv. 2633-2690.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela reconoce a su hijo don Juan, pero no le revela su identidad y sigue disfrazada en hábito de hombre militar con el nombre de Tomás.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2988-2992.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Más tarde Isabela revela a su marido, el conde Enrique, que en realidad fue el duque Octavio quien gozó a la infanta.
- **Localización:** Mitad III, vv. 3278-3281.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela revela a todos los personajes que el duque Otavio fue el que quitó la honra a la infanta, y él lo confiesa.
- **Localización:** Final III, vv. 3394-3405.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Otavio revela a los personajes que el soldado Tomás es, en realidad, Isabela.
- **Localización:** Final III, vv. 3478-3490.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 7

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela revela a todos –incluido el público– que la noche en que fue deshonrada quedó embarazada y, después, dio a luz a una niña. El rey de Irlanda da esa niña en matrimonio a don Juan, hijo de los condes Enrique e Isabela, y quedan como herederos del trono irlandés.
- **Localización:** Final III, vv. 3526-3532.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

## *El marqués de Mantua*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Carloto, delfín de Francia, dice a Baldovinos que necesita hablar con él, aunque en apartes revela sus verdaderas intenciones: quiere matarlo para gozar de su prometida, Sevilla.
- **Localización:** Final I, vv. 936-945.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Carloto cuenta a Baldovinos la historia de su enamoramiento de una mujer comprometida. Aunque el príncipe francés no lo indica así, el cuento guarda relaciones evidentes con la historia de ambos, y por eso Baldovinos deduce que el delfín quiere matarlo y lo expresa mediante un aparte.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1408-1422.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.



### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Baldovinos ha sido herido de muerte y el marqués de Mantua, su tío, acude a ayudarlo sin saber que es él, pero, después de una conversación muy introspectiva, el sobrino revela al marqués quién es y lo sucedido.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1647-1670.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque de Irlas relata al emperador Carlomagno que su hijo Carloto ha matado a Baldovinos.
- **Localización:** Principio III, vv. 2137-2139.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## *La francesilla*

### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Finaliza la segunda jornada con el disfraz de Clavelia como paje, que es descubierta por Feliciano, a quien ama ella. No hay cambio de nombre, solo un disfraz y su utilización no tiene mucho recorrido.
- **Localización:** Final II, vv. 2018-2024.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## *El remedio en la desdicha*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Alborán revela a Abindarráez en una conversación que no es hijo del alcaide de Cartama y, por tanto, no es hermano de Jarifa, a quien ama y no podían estar juntos porque creían ser hermanos. Con esta revelación el camino del amor y del matrimonio queda libre.
- **Localización:** Mitad I, vv. 392-403.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Sextinas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Después se entera Jarifa de que no es hermana de Abindarráez. Es este el que se lo dice, pero no se observa un cambio de peripecia o de intenciones tan importante como el que se produce cuando se entera Abindarráez. Acuerdan seguir fingiendo que son hermanos.
- **Localización:** Mitad I, vv. 811-815.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Nuño va a Alora vestido de moro y, al momento, desvela su identidad cristiana a Alara. No tiene mayor trascendencia, pero se produce el reconocimiento de la verdadera identidad del personaje.
- **Localización:** Mitad I, vv. 820-829.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Nuño se viste de moro para luchar contra unos soldados y, cuando se queda solo con Narváez, le revela su identidad, aunque había cambiado su nombre por el de Marfuz.
- **Localización:** Principio II, vv. 1181-1194.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Casi al final de la segunda jornada, tras la lucha entre Narváez (que vence) y Abindarráez, el primero revela su identidad al segundo.
- **Localización:** Final II, vv. 1911-1916.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Arráez está diciendo que vencería a Narváez y que no le tiene miedo. Rodrigo de Narváez sale de su escondite y Arráez se acobarda. La anagnórisis está en la revelación de la verdadera identidad y escondite de Narváez, que escuchaba oculto. Esto guarda semejanzas con *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, una comedia que, por otra parte, también es de tema morisco.
- **Localización:** Final III, vv. 2818-2833.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *La bella malmaridada*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisbella revela al conde Cipión que está casada con el hombre que se marchaba de escena, Leonardo, quien acababa de intentar cortejarla a pesar de que está encubierta su identidad (algo similar a lo que sucede en *Las ferias de Madrid*). En realidad es la única revelación, es decir, la verdadera identidad de Lisbella (que se hace llamar Leonor) solamente la conocen el público, Cipión y su criado, Mauricio. El marido de Lisbella no lo sabrá, situación distinta a la que se encuentra en *Las ferias de Madrid*.
- **Localización:** Mitad I, vv. 449-454.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.

- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonardo finge ser un criado de Lisbella y, celoso, dice al conde Cipión que su amante (esposa de Leonardo) le quiere, de lo que Cipión se sorprende ante las anteriores negativas. Leonardo descubre, sin pretenderlo, que su esposa no le fue infiel.
- **Localización:** Final III, vv. 2934-2947.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisbella entra en escena y con su presencia se entiende que Leonardo descubre que no está yaciendo con el conde Cipión. No hay mucho desarrollo sobre esto, simplemente se entiende que se deshace el entuerto descubriendo la verdad. También es anagnórisis para el conde Cipión, que sale de la habitación en la que él creía que yacía con Lisbella y en realidad era con la celestina Dorotea; Cipión lo descubre al ver en escena a Lisbella. El lector lo sabe por una acotación.
- **Localización:** Final III, v. 3096.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Están hablando el príncipe Ardenio y la princesa de Tebas, Délbora. Se trata de una conversación de amor, que el otro príncipe, Jelando, escucha escondido. Teniendo en cuenta que se trata de un triángulo amoroso, Jelando al final sale (estaba hablando en apartes).
- **Localización:** Principio I, pp. 751-752.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se descubre que la vencedora de las justas es Adberite, la reina de las amazonas.
- **Localización:** Final III, p. 809.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Justo después se descubre el fingido embajador de Armenia, que en realidad es su rey, Lotaro:
- **Localización:** Final III, pp. 810-811.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Ardenio se descubre ante los personajes (básicamente ante el rey de Tebas y Adberite, la reina de las amazonas) diciendo que es Ardenio, y no Belardo (se había producido un cambio de nombre). Esta anagnórisis se encadena con otra: el reconocimiento del verdadero matador del hermano de Adberite, Jelando, que es el propio Ardenio.
- **Localización:** Final III, p. 813.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.



- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El cerco de Santa Fe*

#### **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** El astrólogo Ardano (el nombre se da al final de la obra) revela a Tarfe, fuera de escena, una verdad futura: que morirá a manos de un cristiano. Esta profecía se cumplirá en la tercera jornada de la comedia.
- **Localización:** Principio III, vv. 370-389.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *Los comendadores de Córdoba*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Jorge y don Fernando, comendadores de Córdoba, se reconocen mutuamente antes de darse a cuchilladas.
- **Localización:** Final I, vv. 927-930.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Fernando, veinticuatro de Córdoba, ve el anillo que regaló a su esposa, doña Beatriz (y que había dado el rey don Fernando), en poder de don Jorge, y comprende que su mujer le es infiel.
- **Localización:** Final II, vv. 1921-1927.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Décimas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Rodrigo, criado del veinticuatro, le revela toda la verdad sobre su deshonor y las distintas relaciones amorosas que se llevaban a cabo en su ausencia, incluyendo las de su propia mujer. Así, el veinticuatro confirma todas las sospechas que tenía desde que vio el anillo que le regaló a su mujer en poder de don Jorge. En realidad Rodrigo está celoso de que la criada Esperanza esté en amores con el criado Galindo, por lo que cabría preguntarse si Rodrigo revela la verdad a su amo por despecho o por lealtad.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2401-2415.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.

- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *El testimonio vengado*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** La reina doña Mayor está oculta en el castillo de Miralba y, cuando está con su hijo, el príncipe don García, le revela su identidad.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1589-1601.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Belisardo revela a Ramiro que es hijo del rey don Sancho el Magno y que la mujer que intenta conseguir como esposa es, en realidad, la reina, que está cautiva. El público sabe, desde el principio de la comedia, que el rey tenía un hijo que se estaba criando en el campo. Además, Ramiro recibió previamente, por encargo del rey, una visita del conde Fortún con la intención de llevarlo a la corte, algo que Ra-

miro rehusó pero que sirve al auditorio para intuir que ese personaje es hijo oculto del rey don Sancho.

- **Localización:** Final II, vv. 1703-1754.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Acto seguido Ramiro cuenta quién es a la reina y le informa de que irá a la corte a restituir su honor.
- **Localización:** Final II, vv. 1794-1805.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Ramiro revela a su padre, el rey don Sancho, sus hermanastros (el príncipe don García y los infantes don Fernando y don Gonzalo) y otros personajes que es el legítimo heredero del rey.
- **Localización:** Principio III, vv. 2136-2147.

- **Personajes/Protagonistas:** 6/4.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe don García es vencido por Ramiro y confiesa que fue él quien injurió a la reina, su madre, y por ello fue encarcelada por el rey don Sancho. Cumpliendo su palabra, Ramiro, que será nuevo rey, ha recuperado el honor de la reina doña Mayor.
- **Localización:** Final III, vv. 2521-2534.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### *La vida y muerte del rey Bamba*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Un ángel se aparece al papa y los nobles godos y le revela que debe ser rey de los godos en España un campesino llamado Bamba.
- **Localización:** Final I, vv. 737-741.

- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Sancha, mujer de Bamba, lo llama por su nombre, lo que descubre a los godos que lo buscan cuál es su identidad.
- **Localización:** Principio II, vv. 861-866.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Un vizcaíno llega ante el rey Bamba con una carta que lee el soberano. A través de ella descubre que Paulo trama un levantamiento.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2110-2121.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.

- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Ervigio envenena al rey Bamba y este lo descubre, aunque lo asume y, además, lo nombra futuro rey, pues un ángel así se lo había revelado previamente.
- **Localización:** Final III, vv. 2734-2747.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

#### *Adonis y Venus*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El dios Apolo responde, como oráculo, a varias preguntas de distintos personajes. Se trata de una sarta de anagnórisis si se entiende que cada una de ellas es recibida por los agonistas como revelaciones de verdades. Se destaca la quinta revelación, en la que Frondoso intenta engañar al dios Apolo con el conocimiento del público.
- **Localización:** Principio I, p. 294.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.

- **Versificación general:** Endechas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Adonis se despierta sobresaltado y confiesa a Venus el sueño premonitorio que ha tenido, que parece revelar-le la verdad sobre unos sucesos futuros.
- **Localización:** Mitad III, p. 343.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El desposorio encubierto*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Lupercio explica a su amigo Feliciano la verdad sobre su matrimonio: accedió a casarse para cumplir la voluntad de su padre, pero verdaderamente ama a otra mujer desde hace tiempo.
- **Localización:** Principio I, vv. 153-204.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.



- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lupercio está hablando con su mujer, que oculta su identidad, aunque su marido sabe quién es. La anagnórisis llega cuando Beatriz se descubre y deja a la vista la cadena que su marido dio a otro galán, Leandro, para que cortejase a una dama. Lupercio empieza a sospechar y a tener celos.
- **Localización:** Final I, vv. 949-961.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El amigo de Lupercio, Feliciano, se encuentra con Beatriz y Elisa –esposa de Lupercio, con una amiga–, que están disfrazadas, aunque él las descubre y disimula, ya que le dice que en la casa en la que vive el verdadero amor de Lupercio, Aureliana, vive su propio amor, el de Feliciano, que sería Aureliana; con lo que, en realidad, Feliciano no está mintiendo. Es su amigo Lupercio el que no conoce las verdaderas intenciones de Feliciano; el público ya lo sabe porque previamente, además, no había dicho a su amigo que había convenido un encuentro con Aureliana, al que se presentó el mismo dejando un papel en el que

declara su amor. Este papel lo encontró el hermano de Aureliana, Leandro, y empezó a sospechar de que Lupercio estaba tras su hermana. Se trata de una situación de complejos amores entrecruzados acompañados de disfraces, celos y disimulos.

- **Localización:** Principio II, vv. 1285-1295.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Cuartetas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Beatriz reconoce la cadena que le enseña Elisa como la misma que tuvo anteriormente y confirma los celos de su marido.
- **Localización:** Principio II, vv. 1687-1709.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Leandro dice a Lupercio que ama a Beatriz, esposa del segundo, aunque aquel no lo sabe. La reacción del ma-

rido será la pretensión de olvidarse de su amante Aureliana y preservar su honor defendiendo su matrimonio con Beatriz.

- **Localización:** Final II, vv. 1877-1927.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 6**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lupericio está escondido y su mujer, Beatriz, cuenta a Feliciano todo lo que piensa, con lo que su marido descubre que no le es infiel.
- **Localización:** Principio III, vv. 2278-2307.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 7**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lupericio miente a Leandro y le dice que su mujer (a quien Leandro requiebra en amores) es la esposa de Feliciano, y se disculpa ante él.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2755-2760.

- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 8

- **Síntesis argumental y funcional:** Seguidamente Lupericio revela a su esposa, en apartes, que Feliciano es el marido de Aureliana y que Leandro es su hermano.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2799-2807.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 9

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final Feliciano dice que el que se iba a casar con Aureliana, por poderes, era Lupericio, pero que tiene esposa y que él verdaderamente la ama. Aureliana accede a casarse con Feliciano y pide disculpas a Beatriz –que se descubre de su disfraz junto con Lupericio– por querer a Lupericio porque pensaba que no estaba casado. Lupericio y Leandro también querdan arreglados.
- **Localización:** Final III, vv. 2952-2993.
- **Personajes/Protagonistas:** 8/5.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

Es una comedia con muchas agniciones que están unidas a disfraces, celos, mentiras, verdades a medias, revelaciones, amores entrecruzados, triángulos amorosos, etc.

A partir de un esposo que quiere a otra mujer (a quien oculta su condición de casado) Lope es capaz de crear un tejido de enredos muy complejo que se resuelve con relativa pausa y sin recurrir a procedimientos más inverosímiles y generales que en la primera etapa de su producción.

### *La reina Juana de Nápoles*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela y Ludovico revelan al público sus intenciones de ser reyes.
- **Localización:** Mitad I, vv. 389-400.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela escucha, escondida, una conversación entre Ludovico –su amado– y la reina Juana en la que descubre que el galán le ha estado engañando.
- **Localización:** Final I, vv. 865-868.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Matías lee una carta, firmada presuntamente por Ludovico, en la que entrega Nápoles al rey de Francia. Más tarde el conde Antonio asumirá que él falsificó la firma de Ludovico.
- **Localización:** Principio III, vv. 2072-2078.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Matías llega con Isabela y revela a todos que pudo salvarla antes de que el conde Antonio la matara.

- **Localización:** Final III, vv. 2783-2786.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Los españoles en Flandes*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Diego de Córdoba descubre ante Chavarría que quien se encontraba con él era Alejandro Farnesio, príncipe de Parma.
- **Localización:** Mitad I, vv. 604-608.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Chavarría descubre a su dama Marcela, que ha ido a visitarlo ocultando su identidad.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1713-1726.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Chavarría descubre por los gestos de los personajes que existe una relación entre Marcela, su dama, y Durán.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2498-2519.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Beltrán de Aragón y su criado Lupercio leen un papel en el que se descubre que el noble don Juan Abarca tiene deudas con un tal Dionís Tolosa. Pensaban que se trataba de un papel que contenía requiebros amorosos.
- **Localización:** Final I, vv. 827-833.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.



- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan revela a don Beltrán que no solamente quiere matarle la reina doña Catalina porque piensa que intenta favorecer a su hijastro, el príncipe don Pedro, sino que también este quiere deshacerse de él porque opina que intenta que herede la corona su hermanastro, el infante don Alfonso.
- **Localización:** Final II, vv. 2021-2032.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Elvira revela su verdadera identidad a todos, aunque el público ya lo sabía. Se había disfrazado de varón y había cambiado su nombre por el de Guzmán para estar cerca de don Beltrán.
- **Localización:** Final III, vv. 3245-3253.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.

- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El galán Castrucho*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Teodora habla con Castrucho, y descubre, así, que está vivo, al contrario de lo que ella pensaba.
- **Localización:** Final II, vv. 1743-1745.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucrecia (disfrazada de varón con el nombre de Beltrán) y Escobarillo (que en realidad es una dama de nombre Brisena) se revelan sus identidades.
- **Localización:** Final II, vv. 1868-1876.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia las dos mujeres disfrazadas de varón se descubren ante todos los personajes y la obra termina con bodas múltiples.
- **Localización:** Principio III, vv. 2129-2137.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia las dos mujeres disfrazadas de varón se descubren ante todos los personajes y la obra termina con bodas múltiples.
- **Localización:** Final III, vv. 2934-2955.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## *Las Batuecas del duque de Alba*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Brianda, que está disfrazada de varón, cuenta a los batuecos qué hay más allá de su valle, informándole acerca de la verdad sobre qué es España, su rey, la guerra que tiene con los moros o la religión. Tras las revelaciones llega el asombro de Brianda.
- **Localización:** Principio II, p. 887.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Un demonio dice a los batuecos, a modo de vaticinio, que serán gobernados por «una Alba».
- **Localización:** Final II, p. 902.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Confunden al duque de Alba con un monstruo y uno de sus criados revela su identidad.
- **Localización:** Final II, p. 925.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Ramiro explica el verdadero significado de las letras «T. S. D. R.» que estaban pintadas en el escudo que encontraron los batuecos en una tumba.
- **Localización:** Final III, p. 936.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Justo después don Juan revela al duque su identidad y la de Brianda (disfrazada de varón que incluso cambió su nombre por Celio mientras estuvo escondida en Las Batuecas y fue corte-

jada por Taurina ante la comicidad que ello provoca), dos criados enamorados que se fueron de la casa del duque de Alba.

- **Localización:** Final III, p. 937.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Roma abrasada y crueldades de Nerón*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Séneca revela a Agripina, a modo de profecía, que su hijo Nerón, cuando sea emperador de Roma, la matará.
- **Localización:** Final I, p. 234.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Agripina dice a su hijo Nerón que Germánico es el legítimo heredero del Imperio Romano y el monarca cambia su carácter y se muestra ante ella como es realmente, lo que descubre su madre.

- **Localización:** Mitad II, p. 258.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *La Santa Liga*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Constancia escucha a Mustafá que va a salir un barco con destino a Venecia, pero que hará escala en Chipre, a donde Constancia quiere ir con su hijo Marcelo porque son naturales de allí y han sido liberados de su esclavitud.
- **Localización:** Final I, p. 502.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Mustafá ha engañado a Constancia porque se ha enamorado de ella y no la ha dejado en Chipre, ni a ella ni a su hijo, sino que los ha llevado de vuelta a Constantinopla. Se trata de una

anagnórisis para el público que, además, sirve para que el auditorio conozca la localización espacial.

- **Localización:** Principio II, p. 508.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Alí cuenta a Selín, el Gran Turco, que los venecianos no han rendido Chipre porque Mustafá se mostró cobarde ante el senado de Venecia por estar enamorado de la cristiana Constancia, a la que Alí también pretende. Esta circunstancia es mentira, pero Selín la toma como verdad.
- **Localización:** Principio II, pp. 514-515.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Los personajes alegóricos de España, Roma y Venecia narran la batalla para que se entere el papa Pío V (que aparece arrodillado) y, simultáneamente, el público. Después de todo el conflicto se erigen los estandartes de la nueva religión.



- **Localización:** Final III, p. 562.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *El castigo del discreto*

#### **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Ricardo revela los engaños sobre Felisardo en un monólogo y recuerda —el público ya lo sabía— que Hipólita e Inés se habían disfrazado de varón pero sin crear un personaje nuevo, es decir, suplantando la identidad de dos caballeros de la comedia, Felisardo y Roberto, respectivamente. Por Felisardo y Roberto también se hacen pasar Ricardo y Pinabel.
- **Localización:** Final III, vv. 3272-3291.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## *El primer rey de Castilla*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Un ángel acude al lugar en el que el rey moro Audalla intenta forzar a la infanta Teresa, dada por esposa por su hermano, el rey Alfonso V de León. La intervención del ángel pone fin a la escena e implica el reconocimiento del poder de Dios por parte de Audalla, que muere.
- **Localización:** Final I, p. 317.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Fernán Laínez es apresado. Este personaje mató a don García, conde de Castilla, y huyó a las montañas ocultando su identidad. Aunque no desveló su identidad a Mendo, este sí que hace saber a don Fernando y doña Sancha (próximos condes de Castilla) el paradero del magnicida.
- **Localización:** Final II, p. 349.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

miento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Sancha manifiesta que está embarazada y toma un papel para comunicárselo a su esposo, el rey Fernando I de León y conde de Castilla.
- **Localización:** Mitad III, p. 370.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *La varona castellana*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Unos nobles y soldados castellanos (el conde don Pedro Anzures; don Vela, infante de Navarra; don Álvaro Pérez; don Gómez Pérez; don Juan de Mendoza; don Esteban de Mendoza, y doña María Pérez —disfrazada de varón y, como se dirá más tarde, haciéndose llamar León—) descubren al príncipe don Alfonso y lo proclaman rey de Castilla.
- **Localización:** Final I, vv. 1026-1042.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña María Pérez descubre que su enamorado, el infante don Vela, requebra a otra dama, que resulta ser la reina de Castilla, doña Urraca. La protagonista se lamenta en un soliloquio.
- **Localización:** Principio III, vv. 2273-2276.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña María revela que es una mujer ante los reyes y nobles. Reconociendo su valor, el rey don Alfonso de Castilla dice a doña María que desde ese momento se llamará Varona.
- **Localización:** Final III, vv. 3138-3151.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El Argel fingido y renegado de amor*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rosardo, que no es correspondido en su amor por Flérida, inventa marcharse a un «Argel fingido» como renegado. Allí son capturados Aureliano, Flérida y Flavia. Para salvarlos llegan Leonido y Manfredo, hermanos, galanes de Flérida y de Flavia, respectivamente. Van vestidos de ermitaños y han cambiado sus nombres. Su identidad es descubierta por las dos damas, que son amigas. Previamente había sido intuida por Olimpo, criado de Rosardo.
- **Localización:** Final II, vv. 2207-2226.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Flérida y Leonido, reconocidos, descubren que el motivo de su separación (Rosardo dijo a Leonido que escribiera un papel a Flavia declarándole su amor —el de Rosardo—, pero el fingido renegado lo entregó a Flérida como si fuera de Leonido, y era falso; ante ello, Flérida se enfadó y fingió hacerse mora y casarse con Rosardo, para desesperación de Leonido) era una treta de Rosardo.
- **Localización:** Final III, vv. 3045-3068.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

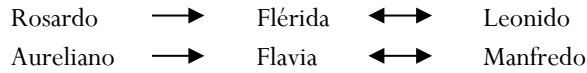
### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Poco después llegan Manfredo y Flavia y conocen también el engaño de Rosardo.
- **Localización:** Final III, vv. 3124-3136.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia Rosardo reconoce todos sus engaños y se arrepiente.
- **Localización:** Final III, vv. 3240-3285.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

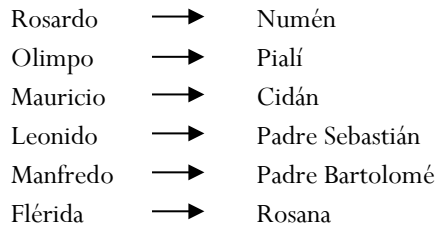
En esta obra hay numerosos disfraces y cambios de nombre como consecuencia de amores entrecruzados. Pueden esquematizarse las relaciones amorosas de la siguiente forma:



Rosardo quiere a Flérida, pero esta ama a Leonido, que le corresponde. Aureliano, hermano de Flérida, pretende a Flavia, pero esta quiere a Manfredo, hermano de Leonido, que le corresponde. A pesar de todos los engaños de la comedia, al final las parejas quedan conformadas como al principio: Flérida-Leonido y Flavia-Manfredo.

Forman parte de esos engaños los disfraces. En primer lugar puede destacarse los de moros (que además implican un cambio de religión al islamismo como renegados del cristianismo), del que participan Rosardo y Olimpo y Mauricio –criados del primero–, y Flérida. Otros dos protagonistas, Leonido y Manfredo, se disfrazan de ermitaños.

De manera complementaria a los disfraces están los múltiples cambios de nombre que aparecen en toda la obra:



Incluso en el caso del cambio de nombre de Flérida por Rosana se le ofrecen varias posibilidades.

### *El postrer godo de España*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Florinda explica en apartes a su padre, el conde don Julián, que no va de luto por la muerte de su madre, sino porque ha perdido su honra.

- **Localización:** Mitad II, vv. 1596-1611.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El moro Tarife ordena que decapiten a la reina María (es su nombre cristiano, el moro era Zara) y a Mahometo Abembúcar (de nombre cristiano Juan) por haberse convertido al cristianismo. La anagnórisis se ha producido fuera de escena.
- **Localización:** Principio III, vv. 2177-2198.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *La escolástica celosa*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Cardenio descubre que su amada Julia mantiene una relación amorosa con Vireno.
- **Localización:** Mitad I, vv. 516-518.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.



- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Sextinas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Cardenio hace saber a su oponente amoroso, Vireno, que ya no desea requebrar amores a Julia.
- **Localización:** Final I, vv. 964-968.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se resuelven todos los engaños y enredos producidos entre relaciones amorosas entrecruzadas, celos, confusión en el intercambio de cartas y disfraces (Celia y Tebandra se habían vestido de estudiantes).
- **Localización:** Final III, vv. 2742-2745.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

*Los muertos vivos*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tras una pelea, Roseliano revela su identidad a Armindo, que le había salvado de la trifulca. El problema es que las familias de ambos son rivales.
- **Localización:** Principio I, p. 609.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Roseliano escucha –vestido de rústico– que el marqués pretende casar a su hija Flaminia con Armindo.
- **Localización:** Principio II, p. 639.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El marqués descubre que Roseliano es calabrés y ordena su muerte, pero Armindo reconoce que es el que le salvó de la trifulca del comienzo de la obra y le perdona la vida.
- **Localización:** Mitad II, pp. 655-661.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Roseliano y Flaminia (disfrazada de pastora) están hablando y, cuando pasa un tiempo, se reconocen mutuamente.
- **Localización:** Mitad III, p. 695.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se reconocen todos mutuamente, destacando especialmente Roseliano y Flaminia, que resultan no estar muertos.
- **Localización:** Final III, pp. 704-706.
- **Personajes/Protagonistas:** 9/4.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Enrico, conde de Rosellón, revela su verdadera identidad (iba vestido de cazador) y hace saber que Laurencia es su mujer.
- **Localización:** Final I, vv. 1000-1030.
- **Personajes/Protagonistas:** 8/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Enrico pone la última prueba a su mujer, Laurencia, para que demuestre su ejemplaridad. Explica que se va a casar con la hija del rey de Francia y que la necesita para preparar la boda. Ella accede. El padrino sería don Ramón de Moncada. Al final, el conde Enrico revela a su mujer que todo era una argucia y la que iba a ser su nueva mujer, Rosimunda, en realidad es su hija y la de Laurencia, que ella creía muerta. Y el padrino, don Ramón, que también creía muerto, es su otro hijo y heredero. Ambos se han estado criando en secreto durante años.
- **Localización:** Final III, vv. 2897-2930.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## *La fe rompida*

## Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda descubre que quien la había engañado era Felisardo, rey de Arcadia. Previamente, el monarca fue atacado y Lucinda lo salvó y hospedó y, en prueba de agradecimiento, además de estar prendado de ella, el galán, que decía ser secretario del rey, le dio palabra de matrimonio y desapareció. Lucinda (vestida de varón con el nombre de Lucindo, diciendo que era su hermano) fue a la corte y allí descubrió que quien la había engañado era el propio rey.
- **Localización:** Final I, vv. 1016-1020.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda, vestida de villano, miente al rey y le dice que es su hermano, mientras que el soberano sospecha que es la propia Lucinda.
- **Localización:** Final II, vv. 2002-2011.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda revela su verdadera identidad al rey.
- **Localización:** Final II, vv. 2227-2230.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Felisardo, que va vestido de soldado, se descubre ante Lucinda, de quien está enamorado.
- **Localización:** Final III, vv. 3202-3205.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Floriberto, autoproclamado rey porque pensaba que Felisardo había muerto, recibe la noticia de que quienes están ante él son Lucinda y el propio rey Felisardo, que permanecían embozados.
- **Localización:** Final III, vv. 3362-3364.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## *El lacayo fingido*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rosarda va a ser raptada por su amante Leonardo, criado del rey de Francia. Ella piensa que es el propio Leonardo el que quiere llevársela y accede gustosa, porque lo ama, pero el galán le revela que todo es idea del rey, y Rosarda ya no está de acuerdo.
- **Localización:** Principio I, p. 226.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonardo dice al marqués Arnesto, tutor de Rosarda, que el duque Rosimundo ha raptado a su sobrina, y es mentira.
- **Localización:** Principio I, p. 229.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.



### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonardo vuelve a mentir y, ahora, dice al duque que ha sido el marqués Arnesto el que ha secuestrado a Rosarda.
- **Localización:** Principio I, p. 230.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonora (disfrazada de un lacayo varón con el nombre mudado en Sancho) se burla del alcaide y le dice que la reina ha descubierto que en la torre que él protege está escondida Rosarda, amante del rey, y que él es su cómplice. Es otra mentira, un *engaño con la verdad*.
- **Localización:** Mitad II, pp. 275-276.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** El alcaide pide perdón a la reina y niega todo, explicándole la verdad, de manera que es en ese momento cuando la soberana se entera de lo que había pasado realmente. El alcaide había sido utilizado.
- **Localización:** Mitad II, p. 285.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 6

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia llega el duque Rosimundo y se entera de que Rosarda (su prometida) se ha casado con Leonardo, criado del rey. Acto seguido Leonora descubre su verdadera identidad (no es Sancho, sino una princesa española a la que el duque había abandonado) y se casa con Rosimundo. Se trata de dos anagnórisis encadenadas.
- **Localización:** Final III, pp. 327-329.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## *La ocasión perdida*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan de Haro y otros tres caballeros (Armindo, Honorio y Taúlfo) leen un papel que el rey de León había mandado abrir solo cuando estuvieran cerca de la corte de Bretaña. En ese papel, para sorpresa de los presentes, se ordena la muerte de don Juan.
- **Localización:** Principio I, vv. 105-109.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Arnaldo revela a Feliciano la verdad sobre las tramas amorosas.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2583-2604.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey de León y don Juan de Haro se descubren mutuamente sus identidades. Hay que tener en cuenta que el monarca se estaba haciendo pasar por un embajador de León.
- **Localización:** Final III, vv. 2951-2966.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan de Haro, que perdió la oportunidad de casarse con Rosaura, princesa de Bretaña, le dice a esta que quien en realidad está junto a ella es don Alonso, rey de León.
- **Localización:** Final III, vv. 3250-3263.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Los embustes de Celauro*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo lleva unas ropas de Fulgencia y es visto por Lupercio, su enamorado, quien pregunta al villano dónde está. Belardo le descubre que Fulgencia ha muerto, aunque es mentira.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2507-2516.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celauro está atado a un árbol. En un momento determinado lo ve su amigo Lupercio y este descubre, por medio de un monólogo de Celauro, todos los engaños que este había provocado a lo largo de la obra, pidiéndole que le mate para vengar sus ofensas.
- **Localización:** Final III, vv. 2964-3011.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Fulgencia revela su identidad a Gerardo como consecuencia de una falsa noticia que recibe, esta es, la muerte de su amado Lupercio, hijo de Gerardo.
- **Localización:** Final III, vv. 3089-3100.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia aparece vivo Lupercio para alegría de todos los personajes.
- **Localización:** Final III, vv. 3130-3139.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*

### **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Juan de Urbina se despierta y descubre que la mujer que le requebraba (era cierto) le había dormido y otros enemigos habían aprovechado para atarle y librarse de él. Sin embargo, Urbina se desata y acaba con ellos.
- **Localización:** Mitad III, p. 78.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

## *El ingrato arrepentido*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Albano no es reconocido por su amigo Lisardo, pero enseguida se presenta.
- **Localización:** Principio I, p. 106.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Albano descubre que la mujer que quería y a la que su padre había casado con otro, Fulgencia, era la esposa de su amigo Lisardo.
- **Localización:** Principio I, p. 114.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Horacio revela a Lisardo la verdadera identidad de Florela, que estaba disfrazada de varón y mantenía el nombre de Florelo.
- **Localización:** Final II, pp. 164-165.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Feliciano descubre que el muchacho a quien Alberto, criado de Albano, retiene por intentar robarle una carta que contiene fingidos requiebros de amor de su amo para darle celos a Fulgencia, es su hermana Florela, vestida de varón bajo el nombre de Flo-relo.
- **Localización:** Mitad III, pp. 184-185.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Florela y sus partidarios aparecen para matar a Albano, y todos descubren su rostro ante él, uno a uno, quitándose unas bandas que llevan en la cara.
- **Localización:** Final III, pp. 197-198.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/5.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## *El cuerdo loco*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Huye, de la casa del conde Próspero, un hombre embozado. Un soliloquio de la hermana del conde, Lucinda, hace saber al público que se trata del príncipe Antonio, su amado.
- **Localización:** Principio I, p. 815.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque de Iberia, Dinardo, descubre que el príncipe le ha destituido como general del ejército y ha nombrado al conde Próspero para ese puesto.
- **Localización:** Mitad I, p. 825.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Un personaje secundario, Roberto, revela al príncipe que el duque y Rosania intentan destronarle del reino de Albania.
- **Localización:** Final I, p. 837.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe revela a Lucinda, en apartes, que no está loco, pues ha sido una treta para evitar que los traidores Dinardo y Rosania le echen del trono.
- **Localización:** Mitad II, p. 860.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** El príncipe se quita la máscara ante los traidores, que ya están coronados, y se descubre a sí mismo y a su cor-

dura (pues fingió estar loco como consecuencia de la ingesta de un veneno).

- **Localización:** Final III, pp. 904-905.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 6**

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Dinardo y Rosania, madrastra del príncipe, admiten su traición.
- **Localización:** Final III, p. 905.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### *El amante agradecido*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Los dos protagonistas, don Juan de Urbina y Lucinda, mantienen una conversación en la que ninguno de ellos

sabe quién es realmente su interlocutor. Cuando el galán se descubre y ambos enamorados se reconocen.

- **Localización:** Final II, vv. 2043-2054.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda reconoce a don Juan en una escena en la que el criado Guzmán se vistió de indiano e intentó cortejarla, sin éxito.
- **Localización:** Principio III, vv. 2198-2200.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan descubre el verdadero nivel económico de la protagonista Lucinda, a quien amaba aun creyéndola pobre.
- **Localización:** Final III, vv. 3115-3124.

- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El caballero de Illescas*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Juan Tomás reconoce que Lisena es una mujer a pesar de que estaba vestida de hombre.
- **Localización:** Final I, p. 133.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Juan Tomás revela a Octavia que en realidad no es noble, sino villano, y que el cambio de nombre por don Juan de la Tierra también es falso. Le cuenta su verdadera historia.
- **Localización:** Principio III, p. 177.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.

- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Unos labradores dan información al conde Antonio, a Leonelo y a Celio y ellos infieren que no existe ningún don Juan de la Tierra, noble, en Illescas, y sí un Juan Tomás, villano.
- **Localización:** Mitad III, p. 193.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El nuevo rey de Castilla, Fernando el Católico, reconoce que el diamante que tiene Juan Tomás fue uno que él le dio al principio de la obra como pago a una defensa que le hizo cuando acudía, embozado, a reunirse con su entonces futura esposa, Isabel de Castilla.
- **Localización:** Final III, pp. 201-202.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Pedro Tomás revela que en realidad no es el padre de Juan Tomás, sino que este es hijo de un caballero napolitano que servía al rey Enrique. El conde Antonio, que está presente, dice ser hermano de ese servidor real y reconoce en Juan Tomás a su sobrino y, ahora, por matrimonio con Octavia –su hija–, yerno. Ahora se produce un ascenso social del protagonista, que pasa de villano labrador a caballero noble con hacienda, rentas (incluso los reyes le dan dinero) y un escudo de armas otorgado por el rey Fernando, además del futuro matrimonio con su prima, que se celebraría gracias a una dispensa papal y con los reyes como padrinos. Son dos anagnórisis encadenadas y una consecuencia de la otra.
- **Localización:** Final III, pp. 203-204.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La corona merecida*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde don Nuño y el rey Alfonso están disfrazados de labradores. El monarca quiere acercarse a otra labradora (en realidad es la hermana del conde, doña Sol, que también está dis-



frazada) y envía como alcahuete al conde, quien revela a la labradora —ella sí sabe que está hablando con su hermano— que el embozado es el rey.

- **Localización:** Principio I, p. 623.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Más tarde la labradora se descubre y don Nuño reconoce a su hermana doña Sol.
- **Localización:** Principio I, p. 625.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Pedro de Lara revela al rey que doña Sol estaba casada, y el soberano interpreta que don Nuño lo ha concertado para que no se fije en su hermana.
- **Localización:** Principio II, pp. 653-654.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Elvira, dama de la reina Leonor, le hace saber que su marido, el rey, corteja a otra dama noble.
- **Localización:** Final II, p. 669.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Sol explica a la reina todo lo sucedido, incluyendo la enfermedad que ha inventado para que el rey no yaciera con ella.
- **Localización:** Final III, pp. 702-704.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El Arenal de Sevilla*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda está disfrazada de gitana y se hace llamar Maldonada, incluso imita el habla caló. Sufre un robo y, cuando se percata de ello, ante la acusación de otros personajes (Fajardo y Castellanos), que la consideran cómplice, y las amenazas de avisar a un alguacil, la protagonista explica que no es gitana y cuenta su historia.
- **Localización:** Principio II, vv. 1377-1386.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda sigue disfrazada de gitana y esta vez, al verla, es reconocida por don Lope de Agramonte y Toledo, quienes comentan su ocultación en una conversación en apartes.
- **Localización:** Final II, vv. 1789-1796.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Lope de Agramonte aparece vestido de gitano, aunque desvela su identidad.
- **Localización:** Final III, vv. 2729-2735.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Aparece Lucinda y don Lope de Agramonte se dirige a ella, con lo que queda descubierto su engaño con el disfraz.
- **Localización:** Final III, vv. 2799-2806.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## La prueba de los amigos

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Galindo, criado de Feliciano, descubre que Dorotea se desmaya fingidamente porque se repone rápidamente cuando habla sobre un ratón, y se lo dice a su amo.
- **Localización:** Principio I, p. 112.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonarda (que pretende casarse con Feliciano porque le dio palabra de amor) les dice, a él y a Galindo, que Dorotea intenta quedarse con todo el dinero de un heredero. Ella está vestida de varón.
- **Localización:** Final I, pp. 121-122.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonarda descubre su disfraz a Ricardo, un galán de Dorotea.
- **Localización:** Final I, p. 124.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Dorotea y Leonarda, ambas disfrazadas, se descubren ante la sorpresa de Feliciano y del resto de personajes.
- **Localización:** Mitad II, pp. 146-147.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Julio, criado de don Tello, revela que este es, en realidad, Marbutu, un ladrón que se ha hecho pasar por indiano. La anagnórisis es para el público.
- **Localización:** Final III, p. 186.

- **Personajes/Protagonistas:** 3/0.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 6**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Tello confunde a Feliciano con un compañero suyo de fechorías y le da parte del botín del robo a la casa de Dorotea (un escritorio con mucho dinero que era todo lo que Feliciano había gastado en ella en su día), aunque al final rectifica y huye, siendo reconocido por Galindo, criado de Feliciano. Por tanto, se trata de dos anagnórisis encadenadas: una para don Tello —que descubre que Feliciano no es compañero suyo— y otra para Feliciano —a quien revela Galindo que ese personaje era un indiano fingido que había llegado con Fabricio—.
- **Localización:** Final III, p. 188.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 7**

- **Síntesis argumental y funcional:** Feliciano va a entregar a Leonarda el escritorio con todo el dinero de Dorotea para que lo guarde y descubre que fue ella (disfrazada) quien le dio a Galindo seiscientos escudos para pa-

gar su libertad cuando estaba en prisión, pues el resto de sus amigos no querían saber nada.

- **Localización:** Final III, pp. 189-190.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

*El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El capitán Molina explica al conde de Albadeliste, a la sazón virrey, en apartes, que la dama que se oculta es Laura, la esposa de Lesbio, el alguacil mayor, que está presente. Adviértase que el virrey había pedido que la mujer se destapara.
- **Localización:** Principio I, vv. 313-316.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Niseya, que cuenta con una prenda de vestir de su amiga Laura, se descubre ante su prometido, don Pedro Portocarrero, que estaba despistado.
- **Localización:** Mitad I, vv. 615-620.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** El fraile Pedrisco, celoso de Rosambuco (que se ha convertido al cristianismo y ha adoptado el nombre de Benito), se tizna la cara y se presenta ante otros personajes con la idea de vengarse del santo negro. Sin embargo, milagrosamente aparece con la cara enharinada y se descubre, así, quién es realmente.
- **Localización:** Principio III, vv. 2048-2063.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** El santo está muriéndose y se dispone a beber un vaso de agua que ha envenenado Pedrisco. En ese momento «quiebrense el vaso» y el fraile envidioso confiesa, arrepentido, que ha sido él quien había provisto esa bebida envenenada. Rosambuco, sin embargo, haciendo honor a su santidad, lo perdonará.
- **Localización:** Final III, vv. 2398-2403.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *San Isidro, labrador de Madrid*

## Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Las representaciones alegóricas del demonio, la mentira y la envidia engañan a Isidro haciendo llegar a sus oídos (hablan a su lado para que se entere aunque fingen no verle) noticias falsas acerca de la castidad de su esposa María. El santo se dirige a buscar a su mujer a la ermita en la que estaba y, cuando ella cruza un río para acercarse a él, este se da cuenta de que ha sido un engaño y reafirma su amor y confianza en su esposa.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2370-2372.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *El servir con mala estrella*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Tello descubre que el rey don Alfonso está en la habitación de su hermana, doña Sancha, lo cual atenta contra su honor. Aunque descubre allí al rey, don Tello disimula afirmando que es un retrato.
- **Localización:** Mitad I, vv. 456-487.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celima revela a doña Sancha que ha adivinado que tiene intenciones de envenenar a su hermano don Tello.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1514-1526.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

## *La inocente Laura*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Ricardo revela a Roberto que ha está siendo víctima de un engaño de Rodolfo, duque de Santángel, quien ha fingido que debe personarse ante el rey de Nápoles; con esa excusa Rodolfo podría gozar a la esposa de Roberto, Laura.
- **Localización:** Mitad I, p. 347.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Ricardo revela al rey de Nápoles que ha sido traicionado por su hermano, el duque de Santángel. Esta agnición se ve reforzada por la lectura de una carta.
- **Localización:** Principio II, p. 356.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey de Nápoles, que estaba embozado para hablar con el duque de Santángel, su hermano, se descubre ante él al confiarle que estaba inmerso en la traición.
- **Localización:** Final II, p. 363.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Rodolfo y Laura (vestida de truhán y haciéndose llamar Fénix) se reconocen mutuamente.
- **Localización:** Mitad III, p. 373.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque Rodolfo (disfrazado y con el nombre de Mendo de Viedma) y Laura (disfrazada nuevamente de varón, pero ahora con el nombre de don Sancho de la Vega y de Mendoza)

desvelan su identidad ante todos los personajes –que pensaban que estaban muertos– y pueden casarse.

- **Localización:** Final III, p. 376.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *La inocente sangre*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Ramiro y don García reconocen entre la mascarada al rey don Fernando IV.
- **Localización:** Mitad II, p. 360.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tres personajes disfrazados de moros se revelan uno tras otro sus identidades a don Juan de Caravajal y a don Pedro Caravajal. Se trata de doña Ana de Guzmán y Benavides, de su criada Isabel y de Morata, que actuaba como Muley Arambel.

- **Localización:** Final III, p. 368.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Ana de Guzmán y Benavides se descubre ante el rey y también pedirá clemencia, como otros personajes, para los Caravajales.
- **Localización:** Final III, p. 370.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El comendador de Ocaña, don Fadrique, habla a Casilda, su enamorada y esposa de Peribáñez, vestido de labrador a los pies de una ventana. En un momento determinado se descubre ante la dama y esta llama a los segadores de su casa para que no duerman.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1618-1628.

- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Peribáñez descubre un retrato que un pintor había hecho a Casilda por encargo del comendador y empieza a sospechar. El pintor confirma que fue don Fadrique quien encargó ese retrato, pero que la dama no sabe del amor que le profesa.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1682-1716.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** A los reyes de Castilla, don Enrique III el Justiciero y doña Catalina de Lancáster, desvela su identidad Peribáñez. Ante ello, el rey ordena su muerte para vengar la del comendador; sin embargo, por petición de la reina, los monarcas escuchan un monólogo del labrador en el que se explica.
- **Localización:** Final III, vv. 3021-3033.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.



- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *El ruiseñor de Sevilla*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Pedro revela a don Félix que en realidad es una mujer y se llama Lisarda. Este descubrimiento también es para el público, aunque es cierto que previamente ha habido algunos guiños que podían hacer inferir al público que se trataba de una mujer disfrazada, como el final del breve soliloquio de Pedro casi al final de la segunda jornada. Así pues, una mujer se disfraza de varón toda la comedia y, en un momento determinado, también se disfraza de otra mujer.
- **Localización:** Mitad III, p. 122.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Pedro se descubre ante Adrián, su amado, y Fabio, su padre, revelando así que se trataba de un disfraz.
- **Localización:** Final III, p. 133.

- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La fortuna merecida*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde de Lemos reconoce en don Álvaro Núñez de Sarriá a quien le sirvió hacía años en Monforte.
- **Localización:** Principio I, vv. 36-41.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey Alfonso XI de Castilla revela a don Álvaro que aquel a quien ayudó en una escena anterior era él.
- **Localización:** Final I, vv. 1069-1078.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.

- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Los melindres de Belisa*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Belisa finge un desmayo y se entera de las verdaderas identidades de los dos supuestos esclavos, Pedro y Zara, que en realidad son Felisardo y Celia: se trata de personas principales y no de criados. Así se lo manifiesta a su criada Flora.
- **Localización:** Final II, vv. 2008-2015.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Felisardo y Celia descubren sus verdaderas identidades ante varios personajes y pueden casarse.
- **Localización:** Final III, vv. 3225-3266.
- **Personajes/Protagonistas:** 6/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

*La discreta enamorada*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Fenisa hace que se le cae un lienzo para que su amado, Lucindo, se lo recoja y se lo dé. La dama aprovecha la ocasión para decirle que vive cerca de su padre.
- **Localización:** Principio I, pp. 883-884.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Finardo le dice al capitán Bernardo que su hijo, Lucindo, persigue en amores a Fenisa, y Bernardo se enfada porque es él quien quiere estar con ella.
- **Localización:** Final II, p. 942.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Hernando revela a Fenisa que Estefanía era el nombre que utilizaba él mismo cuando, acompañando a su señor, Lucindo, vestido de mujer, tramó el enredo que Fenisa había interpretado como real, y, por ello, estaba celosa.
- **Localización:** Final III, pp. 964-965.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Gerarda sale disfrazada de hombre. Es reconocida por Doristeo y él por Gerarda.
- **Localización:** Final III, p. 973.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Un aviso de fuego desencadena la anagnórisis final: los dos padres descubren que son ellos los que están juntos y, por otro lado, sus respectivos hijos (que se amaban y los habían engañado). El padre del galán quería casarse con la hija de la que ahora sería su mujer y esta con el hijo de su marido.
- **Localización:** Final III, p. 975.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Palatino explica a Segismundo, rey de Polonia, que Demetrio, nieto del difunto Basilio, duque de Moscovia, que es el legítimo sucesor de su abuelo, está en realidad vivo y ha servido como cocinero en su palacio.
- **Localización:** Principio III, vv. 2104-2169.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrenta-

miento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Boris, que había intentado matar a Demetrio en varias ocasiones para mantenerse en el trono, se apuñala él mismo al presentarse su sobrino ante él y revelarle su identidad, lo que le confirma de una vez por todas que está vivo. Demetrio tenía la intención de perdonarlo, pero se suicidó. Seguidamente, el protagonista se convierte en el nuevo duque de Moscovia y se casa con Margarita, hija del conde Palatino.
- **Localización:** Final III, vv. 2977-2989.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *El cuerdo en su casa*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Mendo descubre unos pies debajo de una cortina y resulta que, tras ella, está don Fernando.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1952-1968.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonardo hace saber a Mendo y al público que detrás de su cama había un hombre, aunque no sabe quién es. Salvo por los gestos que puedan desprenderse de la propia escenificación de la comedia y el soliloquio de Leonardo en el que dice estar afrentado, no se expresa en el texto el momento exacto del descubrimiento.
- **Localización:** Final III, vv. 3038-3051.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Castelvines y Monteses*

## Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Se manifiesta la rivalidad existente entre dos familias veronesas: los Castelvines y los Monteses. A un fiesta en casa de los primeros acuden miembros de la casa enemiga y, aunque al principio ocultan su rostro con máscaras, en un momento determinado el joven protagonista, Roselo Montés, está sin ella y es descubierto por el jefe de la casa rival, Antonio Castelvín.
- **Localización:** Mitad I, pp. 74-75.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.



- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia, criada de Julia Castelvín, le revela que el joven al que ama es Roselo, enemigo de su familia.
- **Localización:** Final I, p. 82.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Anselmo revela a su amigo Roselo que el veneno que tomó Julia no era mortal, sino que la dormía durante dos días.
- **Localización:** Principio III, pp. 121-122.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Julia revela que en realidad no está muerta. Había vivido durante un tiempo junto a Roselo, ambos en hábitos de labradores —ella incluso cambió su nombre por el de Marcela—, hasta que remitiera la tensión entre las dos familias enemigas.
- **Localización:** Final III, p. 135.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El acero de Madrid*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Beltrán, criado de Lisardo que se hace pasar por médico para prescribir a Belisa, enamorada de su amo, paseos por Madrid en los que pueda reunirse con su amado, es descubierto por Teodora, la tía de Belisa, que también advierte sus intenciones.
- **Localización:** Principio II, vv. 1278-1283.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Marcela, amada de Riselo, le dice a Teodora que su marido es cómplice de Lisardo y que es utilizado por este para enamorarla falsamente (a Teodora) y, así, dejar de estar tan pendiente de su sobrina Belisa para que pueda acercarse a su amado Lisardo.
- **Localización:** Final II, vv. 1993-2002.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Beltrán, que está disfrazado de mujer porque necesitaba huir de prisión, se descubre ante Lisardo, Marcela y Riselo, que no lo habían conocido. Para escapar también Belisa tuvo que disfrazarse, pero de hombre.
- **Localización:** Final III, vv. 3090-3093.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## *Lo fingido verdadero*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Los personajes se encuentran muerto a Numeriano, destinado a ser emperador de Roma, y el cónsul Apro acepta que lo ha matado. Él quería ser emperador, aunque acto seguido lo matará Diocleciano y este será el nuevo soberano.
- **Localización:** Final I, pp. 70-71.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Ginés, autor de comedias, confiesa que la conversión al cristianismo no se ha producido solamente en la obra que estaba representando ante el emperador Diocleciano, sino que es real; y por ello será condenado a muerte. A lo largo de todo el acto se ha estado jugando con el «teatro dentro del teatro» porque Lope ha propuesto la representación de una comedia verosímil dentro la obra. A causa de esa verosimilitud se establece un juego entre la realidad y la ficción.
- **Localización:** Final III, p. 102.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *El duque de Viseo*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El condestable de Portugal revela a doña Inés que don Egas, con quien pretende casarse, es de origen moro.
- **Localización:** Principio I, vv. 324-350.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Están hablando el duque de Viseo y doña Elvira y permanecen escondidos el rey de Portugal, don Juan, y don Egas. Estos escuchan una conversación de la que deduce el monarca que quieren quitarle el trono, mientras que aquellos se percatan de la presencia del soberano, aunque disimulan.
- **Localización:** Principio II, vv. 1120-1145.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Egas comunica al condestable de Portugal, al conde de Faro y a don Álvaro de Portugal que el rey ha decidido desterrarlos. Creyéndose solos, manifiestan que el monarca es muy distinto a su padre, el rey don Alfonso, pero en realidad están escuchando, tras un paño, el rey y don Egas. Cuando llevan un rato hablando descubren que alguien les ha estado escuchando, aunque ya se han marchado.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1691-1696.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El mejor maestro, el tiempo*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Turín reconoce a su amo, el príncipe Otón, que está vestido de jardinero y se hace llamar Pedro, aunque este lo niega a pesar de que también reconoce a su lacayo.
- **Localización:** Principio III, vv. 2303-2320.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** La comedia finaliza con el reconocimiento de las verdaderas identidades y clases sociales de los jardineros (el rey y sus dos hijos) porque unos caballeros llegados del reino de Iberia los han identificado como tales. Se han producido cambios de nombre en los hijos del rey: Otón se ha llamado Pedro y, Eufrasia, Inés.
- **Localización:** Final III, vv. 2756-2771.
- **Personajes/Protagonistas:** 8/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La octava maravilla*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Ana de Arellano confiesa a Tomar, rey moro de Bengala, que está haciéndose pasar por jardinero, que ama a don Pedro, y lo hace a través de un juego de acrósticos.
- **Localización:** Final II, vv. 1721-1725.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey Tomar revela su verdadera identidad a don Juan y don Baltasar de Arellano y les hace saber el amor que siente por la hermana de ambos, doña Ana.
- **Localización:** Principio III, vv. 2376-2381.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Unos portugueses, Meneses y Carvalho, revelan a los personajes, en una recreación de su lengua, que Ozmín se ha coronado rey de Bengala porque pensaba que el rey Tomar había muerto. Se confirman, así, las sospechas del verdadero rey.
- **Localización:** Final III, vv. 2768-2787.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio



en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tomar revela a unos soldados que iban a prenderle que es el verdadero rey, aunque ahora se ha convertido al cristianismo, ha adoptado el nombre de Felipe en honor al rey Felipe III de España y viste como cristiano. Los soldados se rebelan contra el usurpador del trono: Ozmín.
- **Localización:** Final III, vv. 3029-3042.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### *La hermosa Ester*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** La protagonista, Ester, es informada por su tío Mardoqueo de que existe una conjuración para matar al rey Asuero.
- **Localización:** Mitad II, p. 154.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Ester informa al rey Asuero de la traición en absoluto secreto, probablemente al oído, sin que haya ningún diálogo siquiera en apartes, y este la confirma leyendo una carta. Además, la judía Ester le revela que ha sido su tío Mardoqueo quien le ha informa de ello.
- **Localización:** Mitad II, pp. 155-156.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey Asuero pregunta al virrey Amán qué podría hacer para honrar a un hombre que le ha prestado buenos servicios. El virrey le explica una posibilidad, que acepta el rey, y este le dice que llame a Mardoqueo y se lleve a efecto toda la pompa. El virrey descubre, pues, que es su antagonista quien se lleva los honores.
- **Localización:** Mitad III, p. 169.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrenta-

miento.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Ester le revela al rey Asuero que es hebrea y este accede a revocar la orden de matar a todos los judíos que había promulgado el virrey Amán.
- **Localización:** Final III, pp. 177-178.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### *La buena guarda*

#### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** La protagonista, doña Clara de Lara, llega a un oratorio después de tres años de ausencia y don Carlos le dice que la abadesa del lugar es doña Clara. Ella se sorprende porque se llama igual y no ha estado. Más tarde descubre que un ángel enviado por la Virgen María ha estado sustituyéndola durante todo este tiempo.
- **Localización:** Final III, vv. 2675-2734.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El mejor mozo de España*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El infante don Fernando de Aragón se descubre ante uno de sus partidarios, don Fadrique, porque no aguanta más la risa. Don Fernando estaba disfrazado de mozo de espuelas, haciéndose llamar Ginés, e iba a Castilla a casarse con la princesa doña Isabel de Castilla.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2281-2289.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se ven por primera vez don Fernando y doña Isabel, y se reconocen mutuamente.
- **Localización:** Final III, vv. 2644-2656.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la acción.

### *El conde Fernán González*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tres villanos –Mendo, Sancho y Gil Berruoco– salen disfrazados de moros y se llevan a Fenisa a un monte fingiendo un rapto. El público está enterado de todo porque de este concierto se dio cuenta con anterioridad, cuando se explica que se trataría de una estratagema para evitar que el padre de Fenisa la casara con Bertol; sin embargo, el resto de los personajes, no. Así, Gonzalo Díaz y otros soldados capturan a los fingidos moros y se deshace el entuerto.
- **Localización:** Final I, p. 123.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Ugardo descubre que Fernán González, conde de Castilla, ha escapado de la prisión y lleva consigo a su esposa, la infanta doña Sancha, hija del rey de Navarra, don García, y sobrina de los reyes de León, don Sancho y doña Teresa.
- **Localización:** Final II, pp. 142-143.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** La condesa de Castilla entra en la prisión para visitar a su esposo. Allí, ambos urden cambiarse las ropas para que sea Fernán González el que pueda escapar. Hecho este concierto, doña Sancha llama a los guardias y el conde sale de la cárcel, situación que la propia condesa revela más tarde al alcaide, los guardas y su propio tío, el rey don Sancho de León.
- **Localización:** Mitad III, p. 157.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La doncella Teodor*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Celindo, hermano de Manzor, rey de Orán, descubre en Constantinopla a Teodor, confirmándole ella misma su identidad.
- **Localización:** Final II, vv. 2111-2118.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Félix Manrique manifiesta que ya se ha enterado de la verdad sobre el engaño al que había sido sometido en Orán: su amada no había sido llevada a España —como había sido el trato—, sino que la habían vendido como esclava en Constantinopla. La cita es la constatación de la anagnórisis, pues el descubrimiento de la verdad se produce previamente y fuera de escena.
- **Localización:** Mitad II, vv. 2766-2773.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Félix reconoce a su amada Teodor.
- **Localización:** Final III, vv. 3058-3060.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia varios personajes (Foresto, don Félix Manrique, Leonelo, Padilla y Leonardo de Bins) revelan sus identidades.
- **Localización:** Final III, vv. 3353-3382.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### *Las paces de los reyes y judía de Toledo*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El hortelano Belardo confirma al rey Alfonso VIII de Castilla que las damas que están bañándose en un río – Raquel y su hermana Sibila– son judías. Previamente el monarca lo había intuido por las ropas.
- **Localización:** Principio II, vv. 1389-1395.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**



- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Belardo está escondido y se entera de que unos nobles castellanos (Garcerán Manrique, don Blasco de Guzmán, don Illán y don Beltrán de Rojas) quieren matar a la judía Raquel. Aunque la avisará, no podrá impedir su muerte.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2336-2344.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey Alfonso se entera (se lo cuenta Garcerán Manrique) de que la judía Raquel estará previsiblemente muerta. La conversación comienza fuera de escena y concluye ante el público.
- **Localización:** Final III, vv. 2463-2471.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

*Servir a señor discreto*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El criado Girón, disfrazado de poeta, revela a su homónima Elvira que su amo don Pedro de Ibar pretende a doña Leonor, y le pide que interceda por él dando unos regalos a su señora.
- **Localización:** Mitad I, vv. 569-584.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Elvira revela a don Fernando, padre de doña Leonor, que su hija lleva seis meses viéndose en secreto con su amante don Pedro de Ibar, ofreciéndole numerosos datos, incluido el nombre del criado del galán, Girón.
- **Localización:** Final II, vv. 1757-1774.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde de Palma dice en apartes a don Diego de la Cerda que la dama de la que se enamoró en Sevilla era precisamente doña Leonor, la misma a la que pretendía su secretario, don Pedro.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2601-2608.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia el otro pretendiente de doña Leonor, don Silvestre, se presenta en la casa del conde de Palma y dice que don Pedro en realidad no es noble, sino que es secretario del conde, a lo que este responde con un monólogo que da cuenta de que eso es verdad, pero que no es menos cierto que, aunque la casa pertenece al conde y don Pedro entró como secretario suyo, ahora ya caballero porque es miembro de la orden de Santiago y, además, el conde comparte con él todo lo que tiene. El noble hace una apología de don Pedro y lo recomienda a doña Leonor y a su padre, don Fernando, como marido y yerno, respectivamente.
- **Localización:** Final III, vv. 2843-2876.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Las almenas de Toro*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Dos soldados, el Cid y don Diego Ordóñez de Lara se encuentran y, tras un momento de conversación, ambos revelan su identidad a su interlocutor.
- **Localización:** Mitad I, vv. 392-399.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El Cid le dice al rey don Sancho II de Castilla que la mujer que observa y admira es, en realidad, su hermana, la infanta doña Elvira, señora de Toro. Tras el reconocimiento, la actitud del rey ante su hermana cambia, pues estaba intentando conquistar su territorio.
- **Localización:** Mitad I, vv. 634-641.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .

- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Enrique, hijo del duque de Borgoña, que se hacía llamar Ramiro, revela su verdadera identidad a su amada, doña Elvira, hermana del rey don Sancho, quien también está disfrazada de labrador y se oculta bajo el nombre de Pascuala.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2287-2292.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Vela confirma a don Íñigo que don Enrique de Borgoña es quien dice ser, y el primero descubre que Pascuala es, en realidad, doña Elvira, ahora esposa de don Enrique.
- **Localización:** Final III, vv. 3014-3036.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.

- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La venganza venturosa*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Felipa desvela a su padre Feliciano que el hombre que ha visto en su casa es su marido, el marqués de Lusiñano, aunque en realidad se trata de una promesa de matrimonio que el noble no tiene intención de cumplir.
- **Localización:** Principio I, vv. 371-373.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisardo, hermano de Felipa que intenta restaurar la honra de su familia, se hace llamar Felipe y ha entrado al servicio del marqués de Lusiñano como secretario. Flora, hermana del marqués, intenta sacar información al compañero de Lisardo, Carreño (que se hace pasar por su criado), y este inventa una historia en la que explica que es un noble portugués y está ahora disfrazado porque amaba a una dama lusa. No le dice que en realidad es el hermano de Felipa y quiere vengarse del marqués por darle palabra falsa de matrimonio a su hermana con el único fin de yacer con ella.

- **Localización:** Mitad II, vv. 1872-1898.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se reúnen los personajes principales y el marqués de Lusiñano advierte que su secretario Felipe es en realidad Lisardo, hermano de Felipa, esa dama a la que dio fingida palabra de matrimonio. Lisardo arguye que no engañó acerca de su hidalguía.
- **Localización:** Final III, vv. 3207-3223.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La villana de Getafe*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Dos protagonistas se reencuentran y se reconocen mutuamente como dos amantes del pasado, aunque ahora don Félix está casado con doña Ana y se forma, por tanto, un triángulo amoroso alimentado por los celos que demuestra la esposa.

- **Localización:** Mitad I, vv. 507-511.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Ana reconoce a Lope, criado de su esposo don Félix.
- **Localización:** Final I, vv. 999-1000.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Hernando se encuentra con su amada Inés y la reconoce porque escucha su voz, aunque es cierto que está disfrazada y ha cambiado su nombre por el de Gila.
- **Localización:** Final II, vv. 1899-1908.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.



- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Inés dice a su amante don Félix que en realidad no es Gila (incluso se había disfrazado también de varón con el nombre de don Juan), sino que es Inés. Previamente don Félix había sido advertido por su criado Lope de que quien se escondía tras el disfraz de varón (como don Juan) era Gila, que ya había aparecido con anterioridad en la comedia.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2988-2994.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### *Barlaán y Josafat*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Zardán, criado del príncipe Josafat, le explica que vive encerrado en el palacio porque su padre, el rey Abenir, no quiere turbarlo ni que se encuentre con situaciones desagradables.
- **Localización:** Principio I, vv. 135-156.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.

- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Josafat va descubriendo oficios y la existencia de enfermedades y de la propia muerte.
- **Localización:** Mitad I, vv. 660-718.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Zardán hace saber al rey Abenir que Josafat se ha convertido al cristianismo. Más tarde el propio Josafat se lo confirmará a su padre, el rey.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1405-1407.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Tercetos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Al principio de la jornada tercera de la versión refundida de la obra Josafat revela a Barlaán que ha dejado su reino y se ha ordenado sacerdote.
- **Localización:** Principio III, vv. 181-184.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### *El villano en su rincón*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** La protagonista Lisarda, villana, se viste como dama y llama la atención de otros personajes, que sospechan sobre su baja condición social a pesar de los vestidos. Ello lo confirman Marín y Finardo al mariscal Otón, que se había prendado de ella.
- **Localización:** Principio I, vv. 253-268.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisarda confiesa a Otón que ella fue la que vio previamente en París en hábito de dama, y advierte que previamente no le había hablado porque había mucha gente y deseaba ser discreta. Ambos se revelan sus verdaderos orígenes sociales.
- **Localización:** Final I, vv. 907-920.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey de Francia se ve con Juan Labrador, un villano que era leal al monarca pero que no deseaba estar con él ni salir de su pueblo. Una vez alojó al rey sin saberlo, pues iba disfrazado de alcalde. Ahora, Juan Labrador reconoce en el rey a aquel fingido alcalde.
- **Localización:** Final III, vv. 2808-2811.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la actitud.

### *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El caudillo moro Almanzor habla con Gonzalo Bustos, padre de los infantes de Lara y del protagonista, Mudarra. En un momento determinado, Almanzor le dice que alguien le ha escrito pidiéndole la muerte de Bustos, quien rápidamente reconoce a su cuñado, Ruy Velázquez, como autor de la misiva.
- **Localización:** Principio II, vv. 1031-1041.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

#### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Mudarra se entera de que Arlaja es su madre.
- **Localización:** Principio III, vv. 2222-2225.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El protagonista, Mudarra, descubre a Lope, criado de Ruy Velázquez, cuál es su verdadero origen familiar.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2449-2455.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Tras un dinámico diálogo de preguntas y respuestas rápidas, Mudarra revela a Gonzalo Bustos que es su hijo. El reconocimiento incluso permite al padre recuperar la vista, pues estaba ciego.
- **Localización:** Final III, vv. 2761-2763.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## La prueba de los ingenios

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Se resuelven los cambios de identidad, de nombre y de sexo que se habían sucedido a lo largo de la obra. Así, Laura, hija del duque de Ferrara, creía que tenía una secretaria, Diana, que en realidad era un hombre que había huido, don Félix, aunque resulta que la verdadera identidad era la de Florela, una dama de Mantua que acudió a Ferrara con el fin de impedir el casamiento de Laura con quien le dio palabra de matrimonio, Alejandro.
- **Localización:** Final III, vv. 3370-3387.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se soluciona también otro cambio de identidad, esta vez a nivel de criados, pues Camacho revela que en realidad no es don Lucas de Galicia, marqués de Malafaba. Y lo hace cuando va a casarse con Finea, dama de Laura.
- **Localización:** Final III, vv. 3403-3411.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Fuente Ovejuna*

#### **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Un juez interroga a los habitantes de Fuente Ovejuna acerca de la autoría del asesinato del comendador de la orden de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán. Todos los personajes, torturados independientemente de su edad o condición, responden que quien mató al comendador fue Fuente Ovejuna en varias anagnórisis encadenadas que revelan la verdad, pues es ese personaje colectivo quien mata al antagonista, aunque se presuponga un personaje individual que materialice la acción. Así, esta agnición —que comienza fuera de escena y continúa ante el público— revela una verdad que podría ser interpretada no como falsa, sino como incompleta o encubridora desde el punto de vista de la interpretación de un crimen, pero absolutamente satisfactoria desde la perspectiva de Lope de Vega.
- **Localización:** Final III, vv. 2201-2255.
- **Personajes/Protagonistas:** 7/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *El laberinto de Creta*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Polineces cuenta a Minos, rey de Creta, que su mujer Pasife se ha enamorado de un toro y ha dado a luz a un monstruo medio toro y medio humano. Ese toro blanco del que se



enamorado es, a la luz de lo que dicen algunas opiniones, el dios Júpiter, que adoptó dicha forma.

- **Localización:** Principio I, p. 59.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Mutación.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Oranteo, príncipe de Lesbos, está junto a Ariadna, hija del rey de Creta, y esta le reconoce, aunque no le revela su verdadera identidad, pues ella se encuentra disfrazada de pastor y se hace llamar Montano. No obstante, Oranteo dice a su criado Lauro que la cara de dicho pastor le recuerda a Ariadna.
- **Localización:** Principio III p. 87.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Se descubre quién es Montano verdaderamente —esto es, Ariadna—, aunque ella lo niega.

- **Localización:** Final III, pp. 97-98.
- **Personajes/Protagonistas:** 7/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La dama boba*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Leandro se encuentra con Liseo, prometido de Finea, y le revela que esta es muy simple a nivel de entendimiento, y que, sin embargo, su hermana Nise es muy sabia, pero que las dotes de una y otra, para compensar también son desiguales: es muy superior la de Finea. Con todo, Liseo empezará a interesarse por Nise.
- **Localización:** Principio I, vv. 121-151.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia, criada de Nise, revela a Otavio, padre de esta y señor suyo, que en el desván de su casa hay hombres,

cuando el viejo monta en cólera ante la deshonra que eso supone para él, su familia y su hacienda.

- **Localización:** Final III, vv. 3095-3109.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### *San Diego de Alcalá*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El padre de fray Diego descubre que su hijo es símbolo de santidad por boca de unos personajes accidentales.
- **Localización:** Principio II, vv. 1007-1024.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El guardián del convento de san Francisco en el que está fray Diego, avisado por el refitolero, fray Gil, de que el santo está robando pan, le dice que le enseñe lo que lleva cubierto, y los panecillos que había tomado se convirtieron en flores por un milagro.

- **Localización:** Final III, vv. 2602-2638.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Mutación.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

*Con su pan se lo coma*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Unos cazadores se acercan al lugar donde se encuentra cenando el rey (que no había revelado su identidad a los lugareños) y le rinden pleitesía, descubriéndose, al final, de quién se trata.
- **Localización:** Final I, p. 307.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celio está escondido y escucha cómo Nuño y Ricardo tratan de envenenar a Ramiro, rey de León. Cuando lo descubren finge estar loco y, al quedarse solo, lamenta el destino del rey, a quien va a salvar porque se lo dirá.

- **Localización:** Final III, pp. 329-330.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### **Anagnórisis n.º 3**

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey ordena a Ramiro y a Nuño que beban de la bebida que tenía él y, al negarse, se descubre la traición.
- **Localización:** Final III, p. 333.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/4.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El perro del hortelano*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Diana, condesa de Belflor, escucha un ruido en su palacio y decide buscar al intruso. Aunque no lo halla, interroga a algunas de sus criadas y Anarda le dice que el hombre que ha escuchado es Teodoro, secretario de su palacio y amante de Marcela, otra criada.

- **Localización:** Principio I, vv. 229-236.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Ludovico revela a la condesa de Belflor que un hijo suyo que perdió la sirve como criado: Teodoro. Se trata de un engaño que servirá como pretexto para que el secretario pueda casarse con la condesa y salvar, así, la distancia social.
- **Localización:** Final III, vv. 3097-3100.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Teodoro confiesa a Diana, condesa de Belflor, que en realidad no es noble y que todo ha sido una invención gestada por su criado Tristán.
- **Localización:** Final III, vv. 3279-3297.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.

- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Teodoro revela al conde Federico y al marqués Ricardo que aquel asesino a quien habían contratado para matarlo era, en realidad, su criado, Tristán, que siempre procuraba su bien.
- **Localización:** Final III, vv. 3365-3371.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### *El poder vencido y amor premiado*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia descubre, a través de una cancioncilla, que el criado Florisberto es, en realidad, su amado, el conde Fabio.
- **Localización:** Final III, vv. 2881-2890.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.

- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El criado Colín, que estaba disfrazado de su amo el conde Fabio por indicación suya para no casarse con Estela, hermana del duque Alejandro, confiesa la invención y su finalidad.
- **Localización:** Final III, vv. 3228-3234.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Los ramilletes de Madrid*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Marcelo, disfrazado de jardinero y haciéndose llamar Andrés, revela su identidad a Rosela.
- **Localización:** Principio II, vv. 1074-1081.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**



- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Llega el alférez Lisardo, con quien Marcelo se había enfrentado escenas atrás, y ambos se reconocen.
- **Localización:** Principio II, vv. 1162-1169.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El valor de las mujeres*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisarda, duquesa de Risela – disfrazada de varón con el nombre de Enrique de Sajonia–, lee la difamatoria carta que su hermana Lucrecia había escrito sobre ella al conde Carlos para impedir su enlace matrimonial. Lisarda descubre que su hermana la ha traicionado con mentiras porque reconoce su letra en el papel.
- **Localización:** Final I, p. 125.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Liras.
- **Clasificación de la anagnórisis:**

- **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
- **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisarda revela a Tristán, su acompañante, que en realidad es una mujer enamorada del conde, pero no le dice cómo se llama.
- **Localización:** Principio II, p. 130.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisarda, disfrazada ahora de varón gracioso con el nombre Valor, dice a Otavia que en realidad es Enrique de Sajonia, es decir, le revela una mentira como si fuera verdad.
- **Localización:** Mitad II, p. 133.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Tercetos encadenados.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tristán revela al conde Carlos que Enrique es una mujer, aunque no sabe su nombre.
- **Localización:** Mitad III, p. 145.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Se producen varias anagnórisis encaenadas: se descubre que Otavia está viva, Lucrecia confiesa que ella urdió el engaño y la infamia contra su hermana y Lisarda revela su identidad.
- **Localización:** Final III, p. 152.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *El desdén vengado*

#### **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Rugero, rey de Nápoles, revela a Lisena que el conde Lucindo no está muerto y que todo había sido un engaño como consecuencia de unos celos amorosos. El momento de la revelación comienza fuera de escena.
- **Localización:** Principio III, pp. 239-240.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La discreta venganza*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tello, criado de don Juan de Meneses, finge estar herido mientras vigila la calle de la enamorada de su señor, doña Ana de Meneses, mientras él ha partido de viaje a Sevilla por orden del rey de Portugal, don Alonso III. Con esa argucia Tello es capaz de que los caballeros que acechan el domicilio de doña Ana le digan sus identidades, y resultan ser el rival amoroso de don Juan y sus partidarios.
- **Localización:** Final I, p. 308.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan y doña Ana hablan y así descubre esta que no entregó las prendas a don Juan pues este estaba de viaje a Sevilla, sino que fue a otro (ellos mismos suponen que fue a don Nuño) que estaba desconocido por la oscuridad.
- **Localización:** Principio II, p. 310.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Amar sin saber a quién*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan de Aguilar aparece en escena y refiere que llega de Sevilla para matar a don Pedro. Sin embargo, se encuentra con la siguiente situación: descubre que otro caballero, don Fernando, lo ha matado en un duelo.
- **Localización:** Principio I, vv. 31-39.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El alguacil de la prisión en la que está recluso don Juan de Aguilar por haber matado a don Pedro (los personajes y el público saben que es falso) le presenta a don Fernando para que diga si este es el culpable o no. Don Juan lo reconoce en apartes, aunque al final decide mentir a la justicia y salvar al que será, por esto, su amigo.
- **Localización:** Mitad I, vv. 667-697.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Endecasílabos sueltos.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonarda revela a su hermano, don Fernando, que ha tratado en amores con don Juan.
- **Localización:** Final III, vv. 2971-2987.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la actitud.

*El mejor alcalde, el rey*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** La protagonista, Elvira, hija de Nuño, es ocultada por don Tello porque quiere forzarla. Sin embargo, a la casa del noble llegan Sancho –amado de Elvira– y el padre de la dama y esta sale de su escondite para revelar a sus valedores el trato que recibe de don Tello.
- **Localización:** Principio II, vv. 1093-1102.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey don Alfonso ha acudido disfrazado de alcalde al lugar donde don Tello tiene recluida a Elvira, y se descubre ante él para impartir justicia para la pobre mujer que soportaba la vileza del poderoso.
- **Localización:** Final III, vv. 2259-2269.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

*Lo cierto por lo dudoso*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde don Enrique hace saber a Teodora, en apartes, que los embozados que van a verla son el rey don Pedro y el maestre de Santiago, sus hermanos.
- **Localización:** Principio I, p. 457.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

**Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Suena un relojillo —que es del conde don Enrique— y el rey, que está hablando con doña Juana, se da cuenta de que hay alguien escondido, tratándose de su hermano.
- **Localización:** Final I, p. 459.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrenta-



miento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde don Enrique se desemboza delante de su hermano, el rey, y empieza a aclararse el enredo amoroso producido por el contenido de una carta.
- **Localización:** Final II, p. 467.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El caballero de Olmedo*

### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Tello descubre ante el rey don Juan y el resto de personajes que los asesinos de su señor, don Alonso, eran don Rodrigo y don Fernando, que estaban presentes, a los que el monarca condena a muerte para hacer justicia.
- **Localización:** Final III, vv. 2717-2732.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por falleci-

miento.

### *El vellocino de oro*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** El dios Marte reconoce en oráculo el origen noble de Friso y Helenia sin que nadie se lo diga, y les pronostica que volverán a su casa.
- **Localización:** Principio, vv. 565-572.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Octavas reales.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Helenia (disfrazada de pastora con el nombre de Silvia) confiesa a Medea que quiere a su primo Fineo.
- **Localización:** Mitad, vv. 1481-1488.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Quintillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Ante su propio retrato, Helenia descubre su verdadera identidad ante Fineo y también le revela que su hermano en realidad se llama Friso, y no Lisardo.
- **Localización:** Final, vv. 1877-1890.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La corona de Hungría y la injusta venganza*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Liseno expresa, en un soliloquio, que en realidad no ha matado a la reina Leonor ni a sus hijos, como había ordenado Enrique, rey de Hungría. En su lugar han colocado a una esclava que acababa de morir. Es una anagnórisis para el público.
- **Localización:** Final I, vv. 849-860.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** La reina Leonor –vestida de labradora y con el nombre de Laura– descubre que el soldado que se hace llamar Celio es, en realidad, el rey, su esposo, aunque disimula y no revela su verdadera identidad. Él, no obstante, ya le ha manifestado que se le parece a su difunta mujer.
- **Localización:** Final II, vv. 1685-1696.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Liseno descubre a la reina, que va disfrazada de labrador (en hábito de hombre).
- **Localización:** Final III, vv. 2527-2534.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Liseno hace saber a los personajes que los mancebos que están allí, Enrique y Alberto, son los dos hijos de los reyes que el monarca mandó matar.
- **Localización:** Final III, vv. 2635-2645.

- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

#### Anagnórisis n.º 5

- **Síntesis argumental y funcional:** Leonor pone sobre el rey la corona y este desvela su verdadera identidad, como también hace la reina.
- **Localización:** Final III, vv. 2707-2718.
- **Personajes/Protagonistas:** 6/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### *Porfiando vence amor*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda –dama que pretende a Carlos– y su criada Inés defienden a este y a su criado Fabio en una pelea ocultando su rostro y respondiendo con una falsa identidad a las preguntas de sus defendidos, aunque verdaderamente sospechan de quiénes se trata.
- **Localización:** Principio II, p. 297.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.

- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Lucinda va vestida de labradora y habla con la marquesa Leonarda para que interceda por ella (la noble no sabe que bajo el disfraz se oculta su rival en el triángulo amoroso por Carlos) ante su Carlos —que vuelve a ser el privado del rey— para que le cuente su caso. Ella accede y Carlos la recibe, y rápidamente ambos se reconocen mutuamente.
- **Localización:** Final III, p. 306.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conoedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *El Brasil restituido*

### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** El soldado holandés Arnaldo aparece en escena para informar al bando hispanoluso de la contienda que está teniendo lugar que en las tropas a las que pertenece existe debate entre proseguir con la guerra o rendirse, puesto que los envites de los españoles y

portugueses están haciendo estragos en las filas holandesas. El general español don Fadrique de Toledo acoge la noticia con entusiasmo.

- **Localización:** Mitad III, pp. 289-290.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

*¡Ay, verdades, que en amor...!*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia reconoce a don Juan, caballero al que no correspondió, que está siendo acuchillado por Leoncio, Pradelio y Leandro, aunque se defiende con valentía y por eso lo llevará a su casa, para curarle las heridas.
- **Localización:** Principio I, p. 506.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

#### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan revela su origen social a Celia.

- **Localización:** Principio I, p. 507.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Martín, criado de don Juan Guerra, reconoce en don García al mismo que estaba retratado en el cuadro que estaba en poder de Celia.
- **Localización:** Final I, p. 512.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 4

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia confirma a don García que ama a don Juan.
- **Localización:** Final III, p. 534.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.



- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

*Sin secreto no hay amor*

**Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Lisardo revela a Roberto, príncipe de Nápoles, que en realidad es el conde don Manrique y que ama a su hermana Clavela, a quien cortejaba embozado.
- **Localización:** Final III, p. 170.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

*Amor con vista*

**Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** César muestra sus respetos al conde Otavio, de quien afirma haber conocido su verdadera identidad (se había hecho pasar por Carlos, un amigo de sí mismo). La agnición se produce fuera de escena.
- **Localización:** Principio II, p. 614.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.

- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** César reconoce a Fenis.
- **Localización:** Final II, p. 621.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Otavio revela a Celia que sí esconde a una persona en casa, pero no es una dama, sino Leonardo, que huye de la justicia por haber matado a César (que en realidad está vivo). Es una mentira.
- **Localización:** Mitad III, p. 629.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la acción.

#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** El virrey de Nápoles revela que César está vivo.
- **Localización:** Final III, p. 632.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 5**

- **Síntesis argumental y funcional:** Celia advierte que ha sido engañada múltiples veces por el conde Otavio en su afán por ocultar a Fenis en su casa.
- **Localización:** Final III, p. 633.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



**APÉNDICE IV**  
**SISTEMATIZACIÓN DE LAS ANAGNÓRISIS DEL LOPE VIEJO**



## *Los Tellos de Meneses*

### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Tello el joven y su criado Mendo están de cacería, y el amo dispara a un animal. Sin embargo, descubre que se trata de un hombre, don Nuño, aunque este muere antes de que pueda revelarles su identidad. Es anagnórisis porque advierte que mata a un hombre y no a un animal, es decir, reconoce la naturaleza del destinatario del disparo, aunque no su identidad.
- **Localización:** Final I, p. 516.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Mendo dice a la infanta doña Elvira (que se hace llamar Juana y está oculta bajo un disfraz de criada en casa de los Tellos) que es un noble alemán, y le muestra unas joyas. La infanta rápidamente entiende que es un engaño y, además, reconoce las joyas como suyas.
- **Localización:** Final II, p. 522.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey de León, don Ordoño I, está comiendo en casa de los Tellos y muerde algo duro en una tortilla de huevos: se trata de una joya que él reconoce como la que regaló a su hija, la infanta doña Elvira. Tras esa primera agnición hay otra encadenada, pues mandan traer a la sirvienta Juana, que resulta ser la infanta, a quien reconoce el rey.
- **Localización:** Final III, pp. 528-529.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.



## Los trabajos de Jacob

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Nicela, esposa de Putifar, que pretende conseguir los favores amorosos del esclavo Josef, le dice a su marido que la capa que tiene es de Josef y que este ha intentado forzarla, lo cual es mentira.
- **Localización:** Mitad I, p. 56.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente fingido.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Josef –que ahora es el virrey de Egipto con el nombre de Salvador, un nombre que le ha impuesto el propio faraón– reconoce en algunos hombres a los que recibe en audiencia a sus hermanos Rubén, Neptalín, Isacar y Simeón, aunque no les revela su identidad. Pero es anagnórisis para el protagonista.
- **Localización:** Mitad II, p. 67.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la acción.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Josef revela su verdadera identidad a sus hermanos, quienes más tarde informarán de todo a su padre, Jacob.
- **Localización:** Mitad III, p. 80.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Décimas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

*Amar, servir y esperar*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Doña Dorotea Bernarda cuenta a su tío, don Sancho Tello, que el caballero Feliciano de Mendoza es el que le había salvado de unos salteadores.
- **Localización:** Final I, p. 224.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** El capitán Bernardo descubre a todos (el público ya lo sabe) que don Diego se ha estado haciendo pasar por el fallecido don Juan, prometido de Dorotea.
- **Localización:** Final III, p. 245.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/3.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *La mayor virtud de un rey*

## **Anagnórisis única**

- **Síntesis argumental y funcional:** Nuño hace saber a la condesa Teodora, prometida de don Juan de Castro con el beneplácito de don Manuel, rey de Portugal, que este requiebra en amores a doña Sol, hija de don Sancho de Mendoza.
- **Localización:** Mitad II, p. 634.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Silvas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *Del monte sale*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Narcisa revela a Juana que su origen familiar no proviene de labradores, y que pronto se enterará de un secreto. Se hacen apuntes a los anteriores disfraces y cambios de nombre de Narcisa –como doña Sol (supuesta noble que tenía tres hijos con el conde Enrique, delfín de Francia) y como madama Flor (fingida noble, hija de Arnesto, a cuya hija Lucrecia había forzado el conde–, con lo que se va informando al público de que, posiblemente, Narcisa sea de alta cuna.
- **Localización:** Principio III, p. 79.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Narcisa hace saber a todos su verdadero origen como noble de Francia, hija del rey (que la reconoce a través de un anillo) y cuenta todas las invenciones que ha hecho.
- **Localización:** Final III, pp. 88-89.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio

en la actitud.

### *Más pueden celos que amor*

#### Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Tras estar toda la comedia disfrazada de varón haciéndose llamar el conde Enrique de Mendoza, Octavia de Navarra revela su identidad a todos los personajes, incluido el conde de Ribadeo, quien será su esposo y por el que, debido a los celos de un posible matrimonio con Leonor de Alansón, se disfrazó. Al final el príncipe Carlos de Francia les concede el título de duques de Monpensier.
- **Localización:** Final III, pp. 579-580.
- **Personajes/Protagonistas:** 6/4.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *La vida de san Pedro Nolasco*

#### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Pierres, criado de Pedro Nolasco, habla con un peregrino que dice ser moro y espía, y se trata del demonio.
- **Localización:** Principio II, pp. 80-81.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.

- **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** San Pedro Nolasco no reconoce a Pierres por un momento, pero enseguida se presenta.
- **Localización:** Final III, p. 99.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

### *El amor enamorado*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El dios Febo (Apolo) se convierte en ciervo para perseguir a la ninfa Dafne, hija de Peneo, pero cuando se acerca a ella torna su figura en aspecto humano y así lo descubre Dafne.
- **Localización:** Mitad II, vv. 1546-1549.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Mutación.
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por símbolos.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El dios Febo muestra a Liseno que su hija Sirena no ha muerto, sino que se encuentra en el templo de Diana.
- **Localización:** Final III, vv. 2708-2723.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Silvas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

*La boba para los otros y discreta para sí*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Fabio revela a Diana su origen noble. Había estado viviendo como labradora, pero en realidad es la hija del duque de Urbino, que acababa de fallecer. Al abrir su testamento se descubrió (en la prehistoria de la comedia) que tenía una hija secreta, que iba a heredar el ducado.
- **Localización:** Principio I, p. 474.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Conoce la verdad a la vez que los personajes.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de origen.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Fabio explica a Diana que su amado Alejandro se ha disfrazado y cambiado su nombre por el de Octavio Farnesio para verla, aunque ella no hace caso y está enfadada porque piensa que el galán le ha mentado.
- **Localización:** Mitad II, p. 492.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz y cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Fabio acude disfrazado de turco y todos se dan cuenta salvo Diana (en realidad Diana también se ha dado cuenta, pero está fingiendo ser loca a lo largo de toda la obra).
- **Localización:** Mitad III, p. 501.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.



#### **Anagnórisis n.º 4**

- **Síntesis argumental y funcional:** Diana se descubre ante todos los personajes y explica que todo ha sido un engaño suyo porque contaba con la oposición de Teodora, que quería conseguir el ducado que legítimamente le pertenecía a ella.
- **Localización:** Final III, p. 506.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

*No son todos ruiseñores*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Fernando y Valerio hablan con Marcela y Leonarda y se reconocen mutuamente en el contexto de una mascarada.
- **Localización:** Principio I, p. 141.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/3.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Décimas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis anticlimática.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan de Peralta revela su verdadera identidad a los personajes, aunque algunos ya lo sabían. No era Pedro, nombre que había adoptado a lo largo de toda la comedia.
- **Localización:** Final III, p. 183.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** Cambio de nombre.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El guante de doña Blanca*

## Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey don Dionís pone a prueba a don Juan y este descubre que el monarca sabe que existe una relación entre él y doña Blanca porque le ofrece un papel amoroso que el galán había escrito con anterioridad y había llegado a las manos del soberano.
- **Localización:** Principio II, vv. 1089-1095.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis simbólica.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El rey don Dionís está embozado delante de doña Blanca, que piensa que es su amado don Juan. Sin embargo, el monarca se descubre y revela, así, su identidad verdadera.
- **Localización:** Principio III, vv. 1876-1884.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Intuye la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis no verbal por acciones.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis pragmática.

### *El castigo sin venganza*

## Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** El duque de Ferrara lee unos papeles y, a través de uno de ellos, descubre la traición que preparan contra él su esposa y su hijo, el conde Federico.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2484-2502.
- **Personajes/Protagonistas:** 1/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del decorado.
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Décimas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente futuro.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal escrita.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** El conde Federico descubre que, sin saberlo, y por orden de su padre el duque de Ferrara, había matado a Casandra creyendo que era un enemigo de su padre. Después, lo mata el marqués Gonzaga para hacer justicia.
- **Localización:** Final III, vv. 2992-2997.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por fallecimiento.

### *La noche de san Juan*

## Anagnórisis única

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se descubre que la dama que ocultaba don Pedro en su casa era doña Leonor, quien aparece y cuenta a todos los personajes por qué estaba escondida, situación que, después, confirma doña Blanca, que también aparece.
- **Localización:** Final III, vv. 2931-2961.
- **Personajes/Protagonistas:** 5/5.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conecedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## *Si no vieran las mujeres*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Tras producirse un encuentro entre Isabela y el emperador Otón, al que la primera acude disfrazada de labradora sin revelar su identidad, el villano Belardo informa al emperador de que la joven es Isabela, hija del duque Otavio, y lo hace extrayendo conclusiones acerca del aspecto, los olores y la limpieza que la joven deja entrever y que no se corresponden con una labradora.
- **Localización:** Mitad I, pp. 241-243.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** Elemento del vestuario.
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Isabela y su criada Flora hablan y descubren que con quien habló en la fuente era el emperador. Se desenca- dena la situación porque Isabela se dirige a Alejandro como si fuera el so- berano, y se equivoca.
- **Localización:** Final I, p. 246.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.

- **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

### *El desprecio agradecido*

#### **Anagnórisis n.º 1**

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Bernardo se presenta ante dos damas que creían que era un ladrón tanto él como su criado Sancho.
- **Localización:** Principio I, vv. 111-115.
- **Personajes/Protagonistas:** 4/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

#### **Anagnórisis n.º 2**

- **Síntesis argumental y funcional:** Mendo descubre que Sancho pretende a Inés –ambos criados–, formándose un triángulo amoroso.
- **Localización:** Principio II, vv. 1340-1344.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/0.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de circunstancia.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis climática por enfrentamiento.

### Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Bernardo se quita el disfraz y revela su identidad ante todos, y ello posibilita que pueda casarse con Lisarda.
- **Localización:** Final III, vv. 2825-2829.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** Disfraz.
- **Función del auditorio:** Es concededor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

### *Las bizarrías de Belisa*

### Anagnórisis n.º 1

- **Síntesis argumental y funcional:** Don Juan de Cardona y su criado Tello reconocen como perteneciente al conde Enrique la voz de hombre que escuchan en casa de Belisa, y don Juan siente celos, aunque no existe ninguna relación entre la dama y el conde.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2221-2226.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/1.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** No desempeña un papel relevante.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis personal de identidad.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la acción.

## Anagnórisis n.º 2

- **Síntesis argumental y funcional:** Poco después Belisa niega a don Juan de Cardona que mantenga una relación con el conde Enrique y le hace saber que incluso le salvó la vida –vestida de hombre y armada junto a su criada Finea– escenas atrás cuando unos caballeros iban a atacarlo.
- **Localización:** Mitad III, vv. 2435-2446.
- **Personajes/Protagonistas:** 2/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Romances.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.

## Anagnórisis n.º 3

- **Síntesis argumental y funcional:** Al final de la comedia se resuelven los enredos y los personajes confiesan que deseaban darle celos a otros.
- **Localización:** Final III, vv. 2607-2626.
- **Personajes/Protagonistas:** 3/2.
- **Componentes escenográficos:** .
- **Función del auditorio:** Es conocedor de la verdad.
- **Versificación general:** Redondillas.
- **Clasificación de la anagnórisis:**
  - **Según su objeto:** Anagnórisis incidental de incidente real.
  - **Según su procedimiento:** Anagnórisis verbal oral.
  - **Según sus consecuencias:** Anagnórisis intencional por cambio en la actitud.



**APÉNDICE V**  
**ÍNDICES DE GRÁFICOS Y TABLAS**



## 1. ÍNDICE DE GRÁFICOS

<i>Gráfico 1</i>	
El sistema conceptual de la anagnórisis empleado en este trabajo	128
<i>Gráfico 2</i>	
La evolución del papel del público según las fases de producción de Lope	169
<i>Gráfico 3</i>	
El público ante una anagnórisis	177
<i>Gráfico 4</i>	
Frecuencia porcentual de los tipos de anagnórisis según su objeto	196
<i>Gráfico 5</i>	
La agnición según el objeto en las fases de la producción de Lope	197
<i>Gráfico 6</i>	
Frecuencia porcentual de los tipos de anagnórisis según su procedimiento	258

*Gráfico 7*

La agnición según el procedimiento en las fases de la producción de Lope 259

*Gráfico 8*

Frecuencia porcentual de los tipos de anagnórisis según sus consecuencias 306

*Gráfico 9*

La agnición según las consecuencias en las fases de la producción de Lope 307

## 2. ÍNDICE DE TABLAS

*Tabla 1*

La localización de las anagnórisis en las comedias 153

*Tabla 2*

Los personajes en las anagnórisis 162

*Tabla 3*

El público ante una anagnórisis 168

*Tabla 4*

El público según las fases de la producción de Lope 168

*Tabla 5*

El empleo de componentes escenográficos 175

*Tabla 6*

Los componentes escenográficos según las fases de la producción de Lope 175

*Tabla 7*

Los recursos de composición en su relación con la anagnórisis 185

*Tabla 8*

Los recursos de composición según las fases de la producción de Lope 187

<i>Tabla 9</i>	
La versificación	189
<i>Tabla 10</i>	
La agnición según el objeto según las fases de la producción de Lope	196
<i>Tabla 11</i>	
Relación entre la anagnórisis según su objeto y su procedimiento	198
<i>Tabla 12</i>	
Relación entre la anagnórisis según su objeto y sus consecuencias	199
<i>Tabla 13</i>	
La agnición según el procedimiento en las fases de la producción de Lope	258
<i>Tabla 14</i>	
Relación entre la anagnórisis según su procedimiento y sus consecuencias	260
<i>Tabla 15</i>	
La agnición según las consecuencias en las fases de la producción de Lope	307



*Senado ilustre: el poeta,  
que ya las Musas dejaba,  
con deseo de serviros  
volvió esta vez a llamarlas  
para que no le olvidéis.  
Y aquí la comedia acaba.*

LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO

La redacción de la presente tesis doctoral,  
titulada *La anagnórisis en la obra drama-  
tica de Lope de Vega*, concluyó el día  
24 de mayo de 2015, cuando se  
cumplen trescientos ochenta  
y un años de la firma de  
*Las bizzarrías de Belisa*,  
última comedia  
de Lope de  
Vega.







